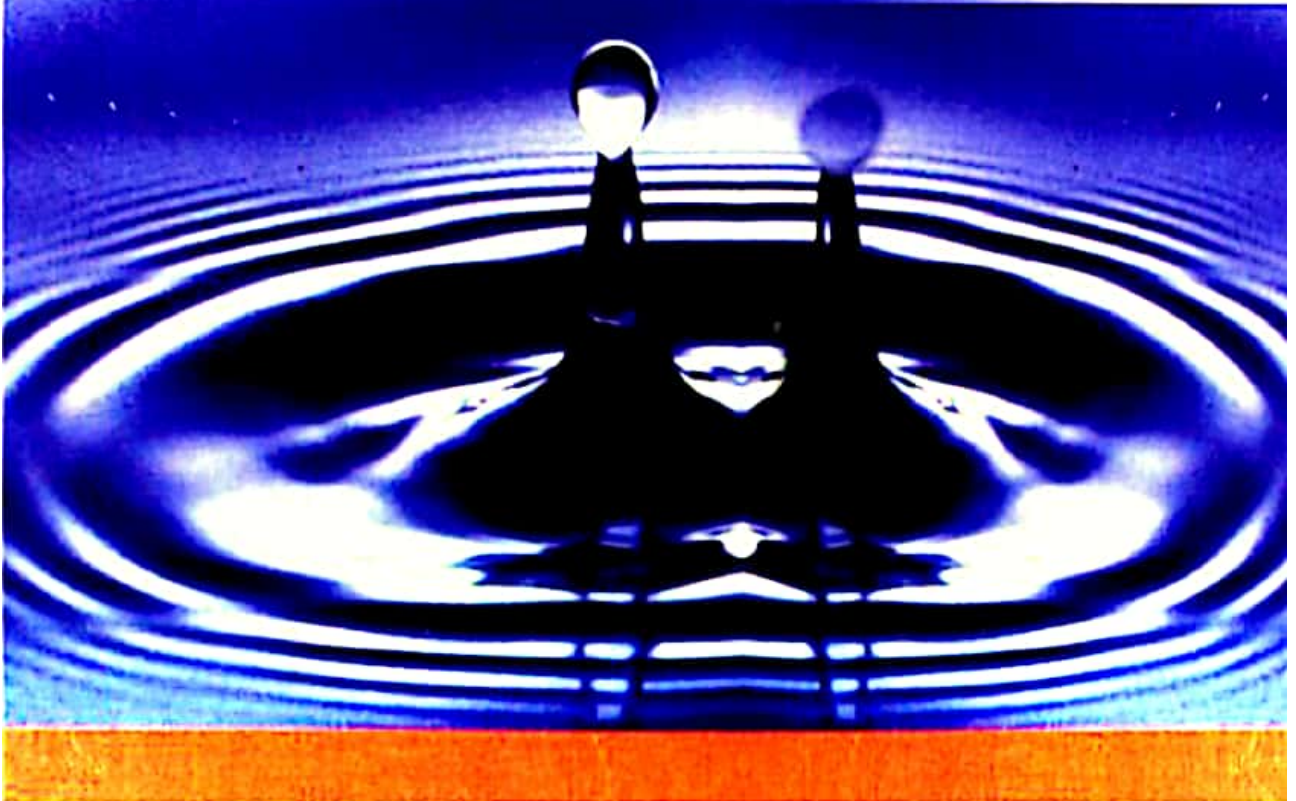
ڈاکٹر شفق سوپوری
موسیقی، شاعری اور لسانیات

موسیقی، شاعری اور لسانیات

بہ

ڈاکٹر شفق سوپوری

ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی ۶

Mausiqi, Shairee Aur Lisanyat

BY

Dr. Shafaq Sopori

Year of Publication : 2012
ISBN : 978-81-8223-993-7
Price Rs. 300/-

نام کتاب : موسیقی، شاعری اور لسانیات
مصنف : ڈاکٹر شفق سوپوری (فون: 9419001693)
E-mail: dr.shafaqsopori@gmail.com
سنۂ اشاعت : ۲۰۱۲ء
تعداد : ۵۰۰ (پانچ سو)
قیمت : ۳۰۰ روپے
کمپیوٹر کمپوزنگ : TFC سنٹر گاؤکدل سرینگر #2473818
مطبع : عفیف آفسیٹ پرنٹرس، دہلی۔٦

ملنے کے پتے:
☆ شب خون کتاب گھر، پوسٹ بکس 13، الہ آباد 211003
☆: ایجوکیشنل بک ہاؤس، شمشاد مارکیٹ علی گڑھ

Published by

EDUCATIONAL PUBLISHING HOUSE
3108, Vakil Street, Kucha Pandit, Lal Kuan, Delhi-6 (INDIA)
Ph: 23214465, 23216162, Fax: 0091-11-23211540
E-mail: info@ephbooks.com,ephdelhi@yahoo.com
Website: www.ephbooks.com

انتساب

اپنی جاناں

ریحانہ

کے نام

تم جو آئے تو راستے دل کے
کتنے پر نور ہوگئے جاناں

(شفق سوپوری)

پیش لفظ

''موسیقی، شاعری اور لسانیات'' کا دوسرا ایڈیشن آپ کی خدمت میں پیش کر رہا ہوں۔ اس کا پہلا ایڈیشن سال 2001ء میں چھپ چکا تھا۔ مگر خدا کے فضل و کرم اور میرے کرم فرماؤں کی محبت کے باعث اس کے پہلے ایڈیشن کی سب کاپیاں نکل گئیں اور لگ بھگ 2002ء سے ہی میرے احباب نے دوسرا ایڈیشن چھاپنے کا مشورہ دینا شروع کیا جو بڑھتے بڑھتے تقاضے کی صورت اختیار کر گیا۔ حالانکہ اس کے بعد اس موضوع پر میری دو تصانیف ''مخزن موسیقی'' اور حال ہی میں ''اُردو غزل اور ہندوستانی موسیقی'' بھی منظر عام پر آئیں، مگر اس کتاب کے دوسرے ایڈیشن پر دوستوں کا اصرار بڑھتا گیا۔ خاص کر میرے پیر و مرشد قبلہ شمس الرحمٰن فاروقی کی کرم فرمائیوں نے مجھے جو حوصلہ بخشا، اس نے نہ صرف مجھے اس کتاب کو دوبارہ چھاپنے کی تحریک دی بلکہ اس موضوع پر مزید کام کرنے پر بھی آمادہ کیا۔ فاروقی صاحب نے میری کتاب ''اُردو غزل اور ہندوستانی موسیقی'' کے دیباچہ میں ان الفاظ میں میری حوصلہ افزائی فرمائی:

ہمارے نوجوانوں میں شفق سوپوری تنہا ہیں جو ان موضوعات پر غور و خوض کرتے رہتے ہیں۔ ان کی ایک کتاب ''شاعری، موسیقی اور لسانیات'' کچھ دن پہلے شائع ہوئی تھی اور وہ اس قدر مقبول ہوئی کہ ہاتھوں ہاتھ نکل گئی''۔

اس سے بڑھ کر میرے لیے حوصلے کی کیا بات ہوسکتی ہے۔ اگرچہ ''موسیقی، شاعری اور لسانیات'' پر میرے کرم فرماؤں نے بہت حوصلہ بخش تبصرے کئے مگر ڈاکٹر سیفی سرونجی نے اپنے ایک مضمون میں ذکر کرتے ہوئے یوں فرمایا ہے:

''ان کی نئی کتاب ''موسیقی، شاعری اور لسانیات'' شائع ہوئی ہے جو ایک مشکل موضوع پر ہے۔ شعری مجموعوں کی بھیڑ میں یہ منفرد کتاب اس بات کا ثبوت ہے کہ ڈاکٹر شفق سوپوری کے پاس کہنے کو بہت کچھ ہے۔ نئی نسل میں اس موضوع پر کسی اور کی کتاب دیکھنے میں نہیں آئی''۔

میں اُمید کرتا ہوں کہ اس کتاب کا دوسرا ایڈیشن دوستوں کا تقاضا پورا کرے گا۔

ڈاکٹر شفق سوپوری

ترتیب

(۱)

موسیقی کی معنویت

انسانی تہذیب اپنی ارتقائی صورت میں زبان، مقام، عقائد اور قوم کے نام پر قوس قزح کی طرح پھیلتی ہے۔ اس ارتقائی سفر میں ایک مرحلہ ایسا بھی آتا ہے جب فطرت کی اثرانگیزی اور انسانی جبلتوں کے تحرک کے سبب انسان بے خودی کے جذبات سے سرشار ہوتا ہے۔ یہ سرشاری جب ترتیب و تسلسل کے ساتھ اعضائی حرکات کی صورت میں سامنے آتی ہے تو اسے رقص کہتے ہیں اور یہی سرشاری جب ترتیب و تسلسل کے ساتھ نغمہ و آہنگ میں ڈھل کر سامنے آتی ہے تو اسے موسیقی کہتے ہیں۔ اسی لئے ہر قوم کی تاریخ میں موسیقی بنیادی حیثیت رکھتی ہے اور ہر قوم موسیقی سے متعلق اپنی اپنی توضیحات پیش کرتی ہے۔ خود لفظ موسیقی (Music) کے ماخذ کے بارےمیں ماہرین نے بہت سےمفروضے قائم کئے ہیں۔ ایک مفروضہ یہ ہے کہ لفظ موسیقی "موسیقار" نامی پرندے سے مشتق ہے جس کی چونچ میں سات سوراخ ہوتے ہیں اور ہر سوراخ سے "ہمراہ ہوائے تنفسی ایک صدائے خوش برآمد ہوتی ہے"(۱) اس پرندے کو سنسکرت میں "دیپک لاٹ" یونانی میں "قنیقس" اور فارسی میں "آتش زن" کہتے ہیں۔ اس کے رہنے کی جگہ کوہ قاف بتائی جاتی ہے۔ لیکن اس پرندے کی حقیقت محض وہم کی اختراع ہے ایک مفروضہ یہ بھی ہے کہ "موسیقی" ایک یونانی لفظ ہے اور موسی سے مشتق ہے، اس کے معنی ہیں ایجاد کرنا یا پیدا کرنا۔

ایک خیالی بات یہ بھی کہی جاتی ہے کہ جس طرح اردو، فارسی اور عربی میں نسبت کے لئے یائے معروف لگا دیتے ہیں اسی طرح لاطینی اور یونانی میں "ق" لگایا جاتا ہے۔ عربوں نے جب اس فن کو اپنایا تو حرف نسبت پر غور نہ کیا لیکن یائے نسبتی بڑھا کر موسیٰ کو موسیقی میں بدل دیا۔ شاید اسی لفظی نسبت سے بعض نکتہ طرازوں کا خیال ہے کہ حضرت موسیٰ نے جب پتھر پر عصا مارا اور جس سے پانی کی بارہ نہریں یا سات چشمے پھوٹ نکلے تھے اور عصا کی ضرب سے جو زیر و بم کی صدائیں پیدا ہوئیں ان کو موسیٰ نے یاد کر لیا۔(۲)

لفظ موسیقی کے بارے میں جس قدر متضاد حوالے بیان کئے گئے ہیں۔ اسی قدر موسیقی کے موجد کے بارے میں بھی ہر قوم نے اپنی اپنی توضیحات پیش کی ہیں۔ جیسے اہل ایران کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ وہ حکیم فیثاغورث کو موسیقی کا موجد قرار دیتے ہیں۔ مصریوں کا یقین ہے کہ موسیقی ان کے دیوتاؤں کی ایجاد ہے۔ یہودی اپنی کتاب "توراۃ" کا حوالہ دیتے ہوئے کہتے ہیں کہ آدم کی ساتویں پشت میں جوبل نامی ایک شخص فن موسیقی کا بانی ہے۔ ہندوستانی اسطور کی ایک روایت کے مطابق برہما دیوتا نے ایک اساطیری عارف "نارد" کو گیت سکھایا۔ علیٰ ہذالقیاس ہر قوم اسی طرح کا دعویٰ کرتی ہے۔ البتہ یونانی اسطور کے مطابق مشہور ہے کہ (۳) یونانی میں فنون نو دیویوں کے تابع ہیں۔ انھیں Muses کہا جاتا ہے۔ Music اور Amusement جیسے الفاظ انہیں کے مرہون منت ہیں(۴) لہذا Music کو Muse کا مشتق سمجھنا ہی قرین قیاس ہے۔

موسیقی کی تعریف کے ضمن میں ہر لغت تقریباً ایک ہی خیال مشترک کا اظہار کرتی ہے۔ مثلاً یہ کہ "موسیقی خیال یا احساس کو متاثر کرنے کے لئے آوازوں کو ترتیب دینے کا فن ہے۔ یہ آوازیں الحانی (Vocal) ہوتی ہیں یا پھر انھیں مختلف اقسام کے آلات (Instruments) سے ہیت بخشی جاتی ہے۔ ان آوازوں کا خوشگوار فن موسیقی سے ناواقف ہونے کے سبب ان آوازوں میں ہوا کی سائیں سائیں، پانی کی قلقل، لہروں کے ترنم اور پرندوں کے نغمات وغیرہ کو بھی شامل کرتے ہیں۔(۶)

موسیقی آواز کا فن ہے اور یہ حس سامعہ سے تعلق رکھتا ہے۔ اس لئے آواز کے بارے میں جاننا ضروری ہے۔ قدیم ترین تصور کے مطابق آوازوں کو دو طرح کا مانا گیا ہے۔

۱۔ ارتعاش فلک

۲۔ ارتعاش ہوا

اول الذکر نظریہ فیثاغوریوں کی اختراع ہے جسے نغمۂ افلاک (Song of Spheres) بھی کہتے ہیں۔ یہ انسانی دائرہ سماعت سے باہر ہے۔ یہ موسیقی بے ساخت اور بے ہیت ہے۔ ثانی الذکر موسیقی باہیت اور بانظم ہے جسے انسان کی بنائی ہوئی موسیقی کا مادہ تصور کیا جاتا ہے۔ تاہم مانا جاتا ہے کہ "یہ آواز کائنات کے قوانین کو منعکس کرتی ہے اور ذہن کی تپش سے جسم کے تنفس کے ربط کا نتیجہ ہے(۷)۔ اس کے علاوہ موسیقیانہ آواز کو سمجھنے کے لئے یہ جان لینا ضروری ہے کہ اصول موسیقی کے لحاظ سے آواز کے دو حصے مانے گئے ہیں۔

۱۔ صدائے محض یا صدائے کرخت

۲۔ صدائے موسیقی یا صدائے لطیف

صدائے محض وہ آواز ہے جو گانے کے صرف میں نہیں آسکتی، جیسے ریل کی آواز، بندوق کا دھماکہ، بادل کی گرج یا آبشار کی صدا وغیرہ۔ اور صدائے موسیقی وہ آواز ہے جو گانے میں کام آتی ہے۔ موسیقی کے صرف میں آنی والی آوازیں اپنی خصوصیت سے پہچانی جاتی ہیں۔

آواز کا معاملہ نہایت ہی نازک اور پیچیدہ ہے۔ موسیقی کو اس لئے بھی دشوار فن کہا گیا ہے کہ یہ آواز سے تعلق رکھتا ہے۔ معارف النغمات میں درج ہے کہ آواز کوئی کثیف جرم یا شکل یا رنگ نہیں رکھتی اور نہ مجرد الفاظ سے ادا کی جا سکتی ہے (جیسا کہ بت تراشی مصوری اور شاعری میں ہوتا ہے) تمام کوائف وجدانیہ اپنے اثر میں وقوع کے محتاج ہیں اور بغیر از وقوع نام لینے سے ناواقف کی سمجھ میں نہیں آسکتے۔(۸)

آواز کی تین خصوصیات بیان کی گئی ہیں۔

۱۔ آواز کا ہلکا بھاری ہونا (Magnitude)

۲۔ آواز کی کیفیت (Timber) (یہ ہر باجے میں الگ ہوتی ہے)

۳۔ آواز کا اونچا نیچا ہونا (Pitch)

موسیقی کی اساس آوازوں کے تناسب پر قائم ہے۔ ابن خلدون کے مطابق علم موسیقی میں یہ بات واضح ہو چکی ہے کہ آوازوں کے اجزاء میں تناسب پایا جاتا ہے۔ گاتے وقت آواز کبھی آدھی نکالی جاتی

ہے۔ کبھی چوتھائی کبھی اس کا پانچواں اور کبھی گیارہواں حصہ۔ الغرض آواز کے ہر حصے میں دوسرے حصے کے ساتھ ایک خاص تناسب ہوتا ہے اور جب آواز کی نسبتیں بساطت سے نکل کر ترکیب اختیار کر لیتی ہیں تو ان میں اختلاف پیدا ہونے کی وجہ سے سننے والوں کو لذت آتی ہے۔(۹)

آواز تخلیق کائنات میں وہ اساسی حیثیت رکھتی ہے۔ جس کے بغیر تکمیلیت کا تصور ناممکن ہے۔ کہا جاتا ہے کہ کائنات کی ہر شے ایک مسلسل حرکت کے باعث ایک پراسرار آواز کا سرچشمہ ہے۔ ہماری دنیا میں آوازوں کا عنصر کلیدی اہمیت کا حامل ہے۔ آواز کا تعلق انسان کی حس سماع سے ہے جو انسان کی دوسری حسوں کو بھی متحرک کرتی ہے۔

بحیثیت بنی نوع انسان ہم آواز کے مظہر سے اس قدر مانوس ہو چکے ہیں کہ ہم کبھی اس کو پیدا کرنے والے عوامل و اسباب پر غور کرنے کی ضرورت محسوس نہیں کرتے۔ سوال یہ ہے کہ آواز کس طرح پیدا ہوتی ہے؟ ہم ایک بھری پری دنیا میں رہتے ہیں۔ اور ہمارا واسطہ مادی اشیاء سے ہے۔ ہم جب ادھر ادھر چلتے ہیں یا ان اشیا کو چھوتے ہیں تو لازمی طور پر ان میں حرکت پیدا ہوتی ہے۔ قلم کو میز پر ٹکرانے سے قلم اور میز دونوں میں ایک ہلکی سی تھرتھراہٹ پیدا ہوتی ہے جسے ارتعاش (Vibration) کہتے ہیں۔ ایسی حرکات بالعموم ایسی خفیف اور تیز رفتار ہوتی ہیں کہ انھیں دیکھنا ناممکن ہے۔ تاہم یہ موجود ہوتی ہیں۔

ہمارے ارد گرد مادی اشیاء کا ایک ایسا ماحول ہے جس کی حقیقت ظاہری ہے۔ اس کے علاوہ ہمارے اوپر ہوا کا ایک وسیع و عریض سمندر پھیلا ہوا ہے۔ ہم لگاتار ہوا کو جنبش دیتے رہتے ہیں۔ ہم جب اپنے اجسام یا اشیاء کو ایک جگہ سے دوسری جگہ لیتے ہیں تو ہوا بھی مرتعش و منتقل ہوتی ہے اور یہ ارتعاش ایک دفعہ شروع ہونے کے بعد ہوا کے ذریعے سے ہر سمت میں پھیل جاتا ہے بالکل اسی طرح جس طرح پانی کی سطح پر لہریں دائروں کی صورت میں اٹھ کر تب تک سفر کرتی ہیں جب تک کہ وہ کمزور ہو کر ختم نہیں ہوتیں۔

پس یہ ایک فطری عمل ہے کہ انسان اور دیگر حیوانات کو ان ہوائی ارتعاشات کو دریافت کرنے کے لئے حساس عضاء عطا ہوئے ہیں۔ یہ اعضاء ہمارے کان ہیں۔ ہم کسی ارتعاش کو دریافت کر کے کہتے ہیں کہ ہم نے آواز سنی اور ہم یہ بھی جان لیتے ہیں کہ شاید کسی مادی شے سے کسی جگہ ارتعاش پیدا ہوا ہے۔ مختلف مادی اشیاء ہوا میں مختلف اقسام کے ارتعاشات خارج کرتے ہیں اور ہم ان مختلف اقسام کو پہچان کر معلوم کرتے ہیں کہ کس قسم کی شے سے ارتعاش خارج ہوا ہے۔ اس لئے ہم مختلف الاقسام اشیاء کی آوازوں مختلف الفاظ مختلف جذباتی اور جسمانی کیفیات کو ممتاز کرنے کی بھی صلاحیت رکھتے ہیں۔

آواز ارتعاش کا پیدا کردہ ایک احساس ہے جسے تخصیص کے ساتھ وہ احساس کہا جا سکتا ہے جو مرتعش ہوا کے ذرات کا ہمارے کانوں کے پردوں کے چھونے سے پیدا ہوتا ہے۔ اس لئے آواز کو

حاصل کرنے کے لئے تین وسائل لازمی طور پر اہم ہیں۔

۱۔ ایک ایسا آلہ جو ارتعاش پیدا کرے

۲۔ ایک ترسیلی نظام یا درمیانی رابطہ (بالعموم ہوا)

۳۔ ایک مرسل آلہ (کان) جو ان ارتعاشات کو ایک احساس میں تبدیل کرتا ہے جسے آواز کہتے ہیں۔

تاہم آواز کی اصطلاح کبھی کبھی سنے ہوئے احساس تک محدود نہیں بلکہ اس میں وہ ماحولیاتی لرزہ خیزی بھی شامل ہے جو اسے پیدا کرتی ہے۔ سننا سماعی ارتعاشات کا سائینس ہے اور یہ وہ ارتعاشات ہیں جو انسانی کوشش سے سنے جا سکتے ہیں۔ اس لئے یہ موسیقی کی عضویاتی بنیادوں کا مطالعہ ہے(۱۰) چوں کہ کائنات میں پھیلی ہوئی لاتعداد آوازوں میں سے ہمیں صرف موسیقی کی آوازوں سے سروکار ہے اس لئے انہی کے بارے میں مزید وضاحت کی ضرورت ہے۔

صدائے موسیقی کے بارے میں معارف النغمات میں رقم ہے کہ "صدائے موسیقی ایسی آواز کو کہتے ہیں جو متناسب اور متواتر اثر پیدا کرے اور جس کے تموجات کی تعداد شمار کی جا سکے۔ صدائے موسیقی کے لئے متناسب ہونے کی شرط اس لئے ضروری ہے کہ تموجات کے درمیان جو فصل ہوتا ہے وہ ایک تناسب خاص سے ہوا کرتا ہے اور صدائے محض میں یہ تناسب نہیں ہوتا۔ لیکن اگر کسی وجہ سے یہ تناسب پیدا ہو جائے تو پھر صدائے محض صدائے موسیقی ہو جائے گی۔(۱۱)

مگر چوں کہ صدائے موسیقی کے لئے اثر پیدا کرنے کی شرط

بھی ضروری ہے اس لئے صدائے محض میں تناسب کا وقوع ہو بھی جائے تاہم اگر یہ اثر سے عاری ہو' اسے کسی بھی طرح سے صدائے موسیقی نہیں کہا جا سکتا۔ اور پھر صدائے موسیقی اپنی خصوصیات کی وجہ سے اور بھی ممتاز ہو جاتی ہے۔ ان خصائص میں (ا) مقام (ب) عرض (ج) کیف اہم ہیں۔ مقام صوت کے بارے میں صاحب معارف النغمات رقم طراز ہے کہ اس سے مراد آواز کے درجے سے ہے۔ ہر آواز کسی نہ کسی درجے تک بلند ضرور ہوگی۔ صدائے موسیقی کی بلندی کی حد دریافت کرنے کا طریقہ یہ ہے کہ جس شے سے آواز پیدا ہوتی ہے' اس کو دیکھتے ہیں کہ ایک سکنڈ میں کتنی تموجات اس سے پیدا ہوئیں۔ جس قدر لرزشوں کی تعداد ذائل ہوگی اسی قدر آواز اونچی ہوگی۔ مقام صوت کا دوسرا نام درجہ ہے۔ (۱۲)

اسی طرح عرض صوت کے بارے میں درج ہے کہ یہ ایک مخصوص صفت ہے جس سے صدائے موسیقی خواہ وہ ایک ہی مقام اور عرض کی کیوں نہ ہو' ایک دوسرے سے صاف علاحدہ معلوم ہوگی اور بآسانی شناخت کی جا سکے گی۔ مثلاً شہنائی اور ستار اور ہارمونیم کی آوازیں ایک دوسرے سے الگ معلوم ہونگیں باوجود یکہ ان سب سازوں سے ایک قسم کی آواز پیدا کی جا رہی ہو۔

صدائے موسیقی کی لرزشوں کی تعداد کے شمار کے لئے مختلف طریقے اختیار کئے گئے ہیں۔ جن سے بآسانی ہر آواز کے تموجات کی تعداد معلوم ہو جاتی ہے۔ ایک عالم جس کا نام سیوارٹ ہے کی تحقیق کا نتیجہ ہے کہ نیچی سے نیچی آواز موسیقی میں جس کا پیدا ہونا ممکن

ہے اس کے تموجات کی تعداد سولہ فی سکنڈ ہوگی اور اونچی سے اونچی آواز جو ممکن ہو سکتی ہے کی تعداد اڑتالیس ہزار فی سکنڈ ہوگی۔ ظاہر ہے کہ ان دو انتہاؤں کی اونچی اور نیچی آوازوں کے درمیان میں بے شمار آوازیں پیدا ہو سکتی ہیں۔ لیکن اس قدر آوازیں موسیقی کے مصرف میں نہیں آتیں۔ انسان کے گلے میں جس قدر نیچی سے نیچی آواز جو پیدا ہو سکتی ہے اس کے تموجات کی تعداد ایک سو نوے فی سکنڈ ہے اور اونچی سے اونچی آواز کی تموجات کی تعداد چھ سو اٹھتر فی سکنڈ ہے۔ عورت کے گلے سے نیچی سے نیچی جو آواز پیدا ہو سکتی ہے اس کے تموجات پانچ سو بہتر فی سکنڈ اور اونچی سے اونچی آواز کی تعداد تموجات ایک ہزار چھ سو فی سکنڈ ہے (۱۲) صدائے موسیقی کو نغمہ یا سر بھی کہا جاتا ہے۔ موسیقی کی معنویت سمجھنے کے لئے موسیقی کے عناصر ترکیبی کی وضاحت کرنا ضروری ہے۔

حواشی

۱) منشی محمد کرم امام ـــ معدن الموسیقی ۱۸
بزم سدا رنگ لاہور (پاکستان)

۲) شمس کول ـــ "علم موسیقی" (مضمون)
مشمولہ ماہنامہ "آج کل" دہلی "موسیقی نمبر"

۳) Muse : Class Myth : any of the nine daughters of Zeus
who presided over various arts (Random house)

۴) عمیق حنفی ــــ شعر چیزے دیگر است ۱۰
مکتبۂ جامعہ لمیٹڈ دہلی ۱۹۸۲ء

۵) Oxford Encyclopic Dictionary

۶) Webster University Dictionary

۷) Larous Encyclopedia of Music

۸) محمد نواب علی خان ــــ معارف النغمات (جلد اول) ۲-۵
بزم سدا رنگ لاہور (پاکستان)

۹) ابن خلدون ــــ مقدمۂ ابن خلدون (جلد اول) ۲۱۳
اعتقاد پبلشنگ ہاوس دہلی ۱۹۸۷ء

۱۰) Wilmest Bartholomen _ Acoustics of Music
New York - 1952

۱۱) محمد نواب علی خان ــــ معارف النغمات ۲۰

۱۲) ایضاً ۲۱

۱۳) ایضاً

(۲)

موسیقی کے عناصر ترکیبی

موسیقی تغیر پذیر زیروبم کی آوازوں کو منظم کرنے اور ترکیب دینے کا فن ہے۔ جس سے مختلف جذبات اور خیالات کی مظہر نغمہ سازی پیدا کی جاتی ہے۔ فنی نقطۂ نظر سے موسیقی میلوڈی، ہارمونی زیروبم، وقفوں اور "لے" کا ایک مرکب نظام ہے۔ موسیقی کے اہم عناصر جنھیں ایک دوسرے سے ممتاز کیا جا سکتا ہے مندرجہ ذیل ہیں۔

۱۔ میلوڈی
۲۔ ہارمونی
۳۔ لے (تال)
۴۔ آواز کی کیفیت

موسیقی ایک ہیت اجتماعی کا نام ہے۔ پس اگرچہ اس کے عناصر کو ایک دوسرے سے ممیز تو کیا جا سکتا ہے، لیکن انفرادی حیثیت سے ان کا وقوع تقریباً نا ممکن ہے۔ موسیقی کے عناصر کی مثال خلا کے تین ابعاد سے مشابہ ہے، جو منفرد تو ہیں مگر انھیں ایک دوسرے سے جدا نہیں کیا جاسکتا۔ (۱) سچ تو یہ ہے کہ ان میں ہر ایک کو دوسرے سے معروف کیا جاسکتا ہے اس بنا پر موسیقی کے عناصر پر غورکرنے کا طریقہ خود اختیاری ہے۔ مگر چوں کہ موسیقی کے بارے میں سوچتے ہوئے اکثر لوگوں کا دھیان سر کی طرف جاتا ہے، اس لئے موسیقی کے اساسی عنصر میلوڈی کے بارے میں پہلے جاننا ضروری ہے۔

میلوڈی

میلوڈی کے بارے میں سمجھنے سے پہلے ہمیں اسکے مادی ماخذ کے بارے میں جان لینا ضروری ہے۔ میلوڈی کے مادی ماخذ کو تان (Tone) کہتے ہیں۔ موسیقی کی اصطلاح میں تان ایک سریلی آواز کہلاتی ہے۔ زیادہ تکنیکی زبان میں ہم تان کے بارے میں کہہ سکتے ہیں کہ یہ باقاعدہ ارتعاشات اور مقررہ زیروبم (Pitch) کی آواز ہوتی ہے۔

ہم جب موسیقی کی تان کے بارے میں ذکر کرتے ہیں تو دیکھتے ہیں کہ ان لاتعداد تدریجاتی اور امکانی آوازوں میں موسیقی نے صرف بارہ سروں کا انتخاب کر کے اپنے آپ کو مکمل طور پر ان میں محدود کرلیا ہے۔ یعنی موسیقی کا یہ دائیرہ اختیار ان بارہ سروں کے نشیب و فراز میں ہونے والے باز وقوعات تک ہی محدود ہے۔

موسیقی میں میلوڈی سروں کے تواتر کو کہتے ہیں جس سے ایک تفریق پذیر اکائی کی ہیئت وجود میں آتی ہے اور جو بالعموم اظہاری ہوتی ہے۔ "عرف عام میں میلوڈی کو سروں کی ترکیب کا ایک پرکشش نظام کہتے ہیں"۔(۲) لے کے بغیر میلوڈی کا تصور ناممکن ہے۔ میلوڈی کو بعض اوقات تغیر پذیر زیر و بم کا اسلوب مانا جاتا ہے۔ اور لے کو متواتر سروں کے وقفوں کا سانچہ مانا جاتاہے۔

میلوڈی چونکہ ہندوستانی موسیقی کا امتیازی جوہر ہے اس لئے مغربی موسیقی کے اساسی عنصر ہارمونی کے ساتھ اس کا تقابل کر کے مزید وضاحت کی جائے گی۔

ہارمونی

موسیقی کی عام اصطلاح میں ہارمونی دو یا دو سے زیادہ سروں کے بیک وقت بجنے کو کہتے ہیں۔ زیادہ باریکی کے ساتھ اگر ہارمونی کی تعریف کریں تو کہہ سکتے ہیں کہ مغربی موسیقی میں دو یا زیادہ بجنے والی ((Sonoritics (chords)) اور دوسرے سروں کے ملاپ (chords) کو حرکت دینے کو ہارمونی کہتے ہیں۔ موسیقی کے دونوں ابعاد عمودی اور متوازی ہارمونی کہلاتے ہیں۔ عمودی ابعاد میں سروں کے ملاپ (chords) کی ترسیم اعداد اسی عمودی مدار میں سروں کو متعین کرنے کی متقاضی ہوتی ہے۔ اس طرح متوازی ابعاد کو حرکات کے ایک کارڈ (chord) سے دوسرے کی طرف تعمیل یا ہارمونی کا فراز بھی کہتے ہیں۔ یوں ہارمونی جوڑ (counter point) سے لاینحل طور پر پیوستہ ہوتی ہے۔ جوڑ کو بیک وقت میلوڈیانہ سطور کا تفاعل کہتے ہیں۔ ہارمونی اور جوڑ موسیقی کے دو تفاعلی ابعاد ہیں۔ میلوڈیانہ سطور کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ یہ ہارمونی کو فراز بخشتے ہیں۔ اس طرح ہارمونی کے فراز کو مستقیم حرکات کا اثر بخشنے سے متصف سمجھا جا سکتا ہے۔ مغربی موسیقی میں ابتدا سے ہی ہارمونی میں ہم نوائی اور بے آہنگی کے تصور کو مرکزی اہمیت حاصل رہی ہے۔ ایک ہم نوا کارڈ کے بارے میں تصور کیا جاتا ہے کہ یہ ساکن ہے جبکہ بے آہنگ کارڈ تناؤ اور کشمکش کی حالت میں رہتا ہے۔ اور اسے تحلیل کی ضرورت رہتی ہے۔ یہی تناؤ اور تحلیلیت کا رشتہ ابتدا سے ہی ترتیب کاروں کے لئے موسیقی کا ایک کلیدی پہلو رہ چکا ہے۔ ایک کارڈ میں تناؤ کی موصولی

تعداد اس کی ذاتی خاصیت نہیں بلکہ یہ مخصوص کارڈوں اور وقفات کے ساتھ (ان کے مروجہ نظام میں اپنی جگہ کے مطابق) منسلک ہوتی ہے۔ ایک ہی کارڈ جب موسیقی کی مختلف زمینوں کی ترکیبوں میں استعمال ہوتا ہے تو اکثر اس کی افادیت، معنویت اور استعمال میں اختلاف پایا جاتا ہے۔

لے

افلاطون نے کہا ہے کہ جب تک کوئی شخص لے نہ جانتا ہو موسیقی سے وہ ناواقف محض ہے۔ فیثا غورث کے مطابق (موسیقی میں) لے مرد اور راگ عورت سے مشابہ ہے۔ دونی نے کہا ہے کہ لے تصویر ہے اور راگ رنگ آمیزی۔

عرف عام میں لے وہ حرکت یا عمل ہے جس میں تاکید ضرب یا اس جیسی کسی شے کی یکساں یا مثالی تکرار ہو۔ موسیقی میں لے ان مسلسل جنبشوں کو کہتے ہیں جو میلوڈی یا ہارمونی کے مضبوط یا کمزور ضربوں کے وقوع سے وجود میں آتی ہیں۔ لے (تال) ایک طرح سے موسیقی کا سب سے زیادہ بنیادی اور بین الاقوامی عنصر ہے۔ ہماری شریانوں میں دوڑتا ہوا خون اور آسمانوں کی وسعتوں میں چکر لگاتے ہوئے تارے ایک خاص تال کے تابع ہیں۔ لے نے کائنات کی ہر شے کے اسرار میں حلول کیا ہے۔ موسیقی کے تاریخ دانوں کے مطابق ابتدائے آفرینش سے ہی انسان (اساطیری وحشی) نے جب پہلی بار جنگل میں اپنے وحشی ہم جنس کو پکارنے کے لئے اپنی جنگلی

آوازوں کو سر دینے کی کوشش کی تھی۔ اس نے اپنی قدیم لے کا اظہار کیا تھا۔

معارف النغمات میں لے کے بارے میں درج ہے کہ "جاننا چاہیئے کہ تمام اجسام کی حرکت کے متعلق یہ دریافت کیا جا سکتا ہے کہ وہ کس پیمانے پر ہے۔ اس پیمایش سے مقصود یہ ہے کہ حرکت کے مختلف درجے اور ان کے تناسب کا اندازہ ہم کو معلوم ہوتا رہے۔ اسی تناسب کا نام موسیقی میں لے ہے۔ یونانی اپنی زبان میں "رتھم" کا لفظ استعمال کرتے تھے جو لے کا مترادف ہے۔ ان لوگوں کا خیال تھا کہ موجودات میں کوئی شے لے سے خالی نہیں ہے۔ حالت پرواز میں پرندوں کے پروں کی حرکت، جانوروں کے پیروں کا حالت رفتار میں باقاعدہ زمین پر پڑنا، انسان کے نبضوں کی حرکت، یہ تمام چیزیں ان کے نزدیک لے میں تھیں۔

لے کے مفہوم کو یونانیوں نے یہاں تک وسیع کر دیا ہے کہ بے جان اور غیر متحرک چیزوں کے لئے بھی تناسب کے معنوں میں لے کا لفظ استعمال کرتے ہیں۔ لیکن دراصل لے کا صحیح مصرف یہ ہے کہ جو آوازیں یکے بعد دیگر ہمیں سنائی دیں ان کا زمانہ یا فعل بتا دے۔ عام اس سے کہ وہ آوازیں موسیقی کی ضرورتوں کے لئے گلے یا ساز سے پیدا کی جاویں یا ان کو موسیقی سے کوئی تعلق نہ ہو۔ نظم کو موسیقی سے بہت کچھ تعلق ہے اور یہ مشابہت پیدا کرنے والی شے لے ہے۔(۲)

اگرچہ لے کو موسیقی کا پہلا عنصر کہا بھی جاتا ہے، تاہم یہ

متناقص طور پر ناقابل ادراک اور ناقابل یافت ہی رہ جاتی ہے۔ کیونکہ لے محض یکساں اور کمزور ضرب ہی نہیں بلکہ نرم اور شدید تاکید والی ضربوں کے گروہوں کی تنظیم اور افتراق اور ایک دوسرے سے ربط کے ساتھ اعداد کے شمار کا نام بھی لے ہے۔

لے کے اندر تین امتیازی قابل افتراق خصوصیات کی نشاندہی کی جا سکتی ہے۔ پہلی اور بنیادی خصوصیت اہتزاز کا تواتر ہے۔ اہتزاز کسی بھی چیز کے وقت مقررہ میں وقوع ہونے کو کہتے ہیں۔ اسے لے کا پہلا لازمہ مانا جاتا ہے۔ یہ (کوئی بھی چیز) ضرب ہوسکتی ہے' آواز یا حرکت ہوسکتی ہے' یا کوئی ایسی چیز جسے احساس سے سمجھا جا سکتا ہے۔ لیکن اس کا وقوع وقت پر ہونا لازمی ہے۔ اہتزاز چونکہ کمال درجہ متحدالنوع ہوتا ہے اس لئے اسے سننا بہت دشوار ہے۔ ہم ہمیشہ کے لئے گھڑیال کی آواز یعنی ٹک نہیں سنتے بلکہ اہتزاز کے گروہوں کی حیثیت سے سننے کے عادی ہو جاتے ہیں۔ اگرچہ گھڑیال کی آواز فی ذاتہ مکمل طور پر جفت ہوتی ہے تاہم' ہم اسے تاکیدوں کے گروہوں میں ہی سننے کے قائل ہوتے ہیں۔ ایک غیر مبدل یا یکساں وحدت میں گروپوں کی تفریق کرنے کی چاہت اسی عمل سے مشابہ ہے جس میں وقفوں کی جفت کی سطح (جس سے ایک لائن کی تیظم ہوتی ہے) دیکھنے کی کوشش کرتے ہیں۔

اہتزاز کے ساتھ امتداد کی خاص خصوصیت ہوتی ہے۔ یہ ضروری نہیں کہ ہر ضرب کے ساتھ ایک سر مقرر ہو۔ کچھ سر بہت سی ضربوں پر پھیلائے جاتے ہیں یا ایک ہی ضرب کو بہت سے سروں میں

تقسیم کیا جا سکتا ہے۔

آواز کی کیفیت

فن کو بالعموم وہ جادو کہا جاتا ہے جس کے ذریعے سے انسانی ذہن اور انسانی حس پر "حسن" کے اسرار منکشف ہوتے ہیں۔ فن کا "حسن" کے ساتھ ایک ازلی ربط اور رشتہ ہے۔ یہ ربط حسن فطرت اور حسن فن کے مابین مماثلت کی طرف انسانی ذہن کو لے جانے سے پیدا ہوتا ہے۔ فطرت کا حسن بہرحال طبعی حقیقتوں کا نتیجہ ہے اور اس حسن کا اپنے مادی وجود کے ساتھ ایک ناقابل تنسیخ رشتہ ہے۔ دوسری طرف فن کے محاسن داخلی ذہن کے لئے مرجع اور موصولی ہوتے ہیں۔ اور ذہن کی بیداری میں موجود ہوتے ہیں۔ یہ حسن طبیعی حقائق یا خالص فطرت کی رسائی سے دور ہوتے ہیں اور ان میں سچا یا بھر پور اظہار نہیں پاتا۔ اس لئے فن اپنے اندر سچائی اور انکشاف پانے کی کوشش کرتا ہے "موسیقی چونکہ سب فنون کے مقابلے میں کم مادی ہوتی ہے اور آسانی سے اس لحاظ سے باقی چیزوں پر قابو پاتی ہے اس لئے اسے سب فنون کا تاج تصور کیا جاتا ہے۔ (۴)

تاہم موسیقی کلی طور پر اپنا راستہ منتخب کرنے میں آزاد یا خود مختار نہیں ہے۔ اس سے بہرحال اپنے اظہار کے لئے آواز کو استعمال کرنے کی حاجت ہے۔ اسلئے اسے ایک خالص فن کی حیثیت سے اپنے جوہر دکھانے کے لئے موسیقانہ آوازوں کے اصول پر کاربند ہونا چاہیئے۔ موسیقی کو اپنے شدید اصولوں کی بنا پر سائنس کہا جاتا ہے

اور فطرت کے لحاظ سے یہ ایک فن ہے۔ پس اس کی حیثیت دوہری ہے۔ سائنس کی حیثیت سے اسے کچھ اصولوں کے تابع رہنا ہے جبکہ بحیثیت فن یہ اپنے لئے ہئیت اور اصول خود ہی تشکیل دیتی ہے جنکا مقصد انسان کی جمالیاتی جبلتوں کو براہ راست اپیل کرنا اور اس کے جذبات کو آسودگی بخشنا ہے۔ سچی موسیقی ان دونوں پہلوؤں میں سے کسی ایک سے بھی صرف نظر نہیں کر سکتی، کیونکہ یہ دونوں ناقابل تقسیم ہیں۔ جمالیاتی اپیل کے بغیر موسیقی ایک بے معنی شے ہے جب یہ پہلو سائنسی بنیادوں پر اپنی مکمل ہئیت میں نہ ہو۔ پس موسیقی میں فنی اور جذباتی قدر و قیمت پیدا کرنے والے عوامل موسیقی کی جمالیات کی تخلیق کرتے ہیں۔ ایسی قدریں اکثر مادی اصولوں میں توسیع اور کبھی کبھی ان سے دانستہ انحراف سے پیدا کرلی جاتی ہیں۔ انحراف کی وجہ یہ ہے کہ شدید طبیعاتی ساخت کے ساتھ خوبصورتی (Beauty) کی مادی اکائی محدود ہوتی ہے۔ اور یہ جلد ہی فن کے بلند ترین سپرٹ کے ساتھ اپنا معیار قائم نہیں کرسکتی۔ اس لئے فن مادی ہئیت کے ہتھیار شکستہ کر کے اپنے آپ کو اس کی زنجیروں سے آزاد کرتا ہے، اپنے آپ کا احیاء نو کرتا ہے، اور احیاء کی تابندگی سے روشناس ہوتا ہے۔ مگر یہ سب محض طبیعاتی اصولوں سے اندھی مقابلہ آرائی سے نہیں ہوتا، بلکہ اس سپرٹ کے تسلسل کے طور پر جس کے لئے اصول مرتب ہوتے ہیں۔ پس موسیقی کے کسی بھی نظام اور اظہاری ہیئتوں کے مختلف تکنیکوں کو سمجھنے کے لئے ان اصولوں کا ابتدا میں ہی سمجھنا ضروری ہے۔

سب سے پہلے کہا جا سکتا ہے کہ آواز موسیقی کے لئے اظہار یا ترسیل کا ذریعہ ہے۔ سریلی آواز (Musical Voice) سماعت پر خوش گوار اثر ڈالتی ہے جبکہ شور (Noise) بالکل بے سرا ہوتا ہے۔ موسیقی کے ایک ٹکڑے کو نہایت سنجیدگی سے سننے میں بھی کوئی تبدیلی یا اختلاف نہیں ہوتا کیونکہ یہاں احساس مکمل طور پر مسلسل اور متحد ہوتا ہے۔ دوسری طرف "شور" تیز، غیر مسلسل اور باری باری وقوع پذیر ہونے والی محسوس کن آوازوں کی بہت سی اقسام کا نتیجہ ہے۔ یہ ایک مسلمہ حقیقت ہے کہ شور ایک ایسی آواز ہے جس سے سامع ناپسند کرتا ہے۔ یہ شور کے بارے میں ایک تشویش کن موضوعی تعریف ہے کیونکہ شور اپنے طبیعاتی معنوں میں واقعی موسیقی کے سروں سے مختلف ہوتا ہے۔ لیکن جہاں تک موسیقی کی تعریف کا تعلق ہے یہ اس قدر بھی معروضی نہیں ہونی چاہئے یعنی موسیقی کی یہ تعریف کہ موسیقی ایک سر ہے جو اگرچہ کسی راگ میں شامل کرنے کے قابل بھی نہ ہو یا کسی میلوڈک اسلوب سے خارج ہو، یا وہ سر جسے غلط طریقے سے گایا بجایا جائے۔ یا وہ سر جس کو سننے والے بے سرا محسوس کریں، کیونکہ بہترین موسیقی بھی جبر و استبداد بن جاتی ہے، جب اسے سننے والے اس کی طرف مائل و راغب نہ ہوں۔ پھر ایک بار ہمیں ایک ایسی آواز کا سامنا ہو سکتا ہے جو ان دونوں نوعیتوں کا مرکب ہو۔ اس کی مثال یوں پیش کی جا سکتی ہے کہ ایک تنے ہوئے تار سے مکمل طور پر موسیقی کی آواز پیدا ہوتی ہے جبکہ وائلن بجانے والا ایک نو آموز تار کو گھسیٹنے سے بھدی آواز پیدا

کرتا ہے اور اس طرح سے سر کی خصوصیت کو ذائل کر دیتا ہے۔
پس ایسی آواز ایک ایسا ہی مرکب ہے جس میں شور کا عنصر زیادہ بھاری اور نمایاں نظر آتا ہے۔

موسیقی کی ساری آوازیں (ان کا ماخذ جو بھی ہو) تین اوصاف کی بنا پر ممیز ہو سکتی ہیں۔ وہ اوصاف یہ ہیں۔

۱۔ آواز کی اونچائی یا شدت

۲۔ زیر و بم

۳۔ آواز کی مخصوص کوالٹی میں اختلاف یا تان کی نوعیت (۵)

آواز کی اونچائی یا شدت کا انحصار اس کو پیدا کرنے والی کم یا زیادہ قوت پر ہے۔ مثال کے طور پر زیادہ تنے ہوئے تار کا سر ڈھیلے تار کے سر سے اونچا ہوگا۔ علیٰ ہذالقیاس ایک تنے ہوئے تار کا سر رفتہ رفتہ اونچائی کے زینوں سے اترتا ہے اور بالآخر بیک وقت ختم ہوتا ہے۔ ایسی ساری صورتوں میں آواز کی اونچائی طول و عرض پر منحصر ہوتی ہے جس کی بنیاد آواز پیدا کرنے والی قوت پر ہوتی ہے۔ دوسرا یہ اس میڈیم کی نوعیت اور ٹھوس پن پر بھی منحصر ہوتی ہے جو آواز کی ترسیل کرتا ہے۔ آواز کی اونچائی آواز پیدا کرنے والی شے اور سامع کے درمیان مسافت پر بھی منحصر ہوتی ہے۔

زیروبم : موسیقی کے سروں کی دوسری خصوصیت ان کا زیروبم ہے۔ زیروبم کا انحصار آواز پیدا کرنے والے شے کے فی سکنڈ تموجات پر ہوتا ہے۔ زیروبم میں ارتعاش کے عرض کا دخل نہیں ہوتا۔ موسیقی کے سر کا زیروبم صریحاً پنڈولم کے ارتعاشات کی تعداد کے

مثل ہوتا ہے، بلا لحاظ اس کے کہ اس کے ْ کہ عرض میں بتدریج کمی واقع ہو جاتی ہے۔

دیکھا گیا ہے کہ گوش انسانی ایک سکنڈ میں (اندازاً) بیس سے اڑتیس ہزار کی تعداد یا Frequency کی آوازیں حاصل کر سکتا ہے۔ کم سے کم حد سب کے لئے یکساں ہے، مگر زیادہ سے زیادہ حد فرد سے فرد تک بہت حد تک مختلف بھی ہو سکتی ہے۔ بڑھاپے میں سننے کی قوت کمزور ہو جاتی ہے، تاہم کم سے کم بیس ہزار سے لیکر زیادہ سے زیادہ اڑتیس ہزار کی حدوں میں آنے والے تمام سر موسیقی میں شامل نہیں ہوتے۔

موسیقی کے تخمینی اثر کے لئے بھی یہ بات دیکھی گئی ہے کہ ایک سر کے اندر ایک سکنڈ میں تیس ارتعاشات ہونے چاہیں (زیادہ سے زیادہ حد چار سو کی ہے) اگرچہ موسیقی کے آلات کو اس قابل بنایا جاتا ہے کہ وہ ان حدوں کے درمیان کوئی بھی سر بجا سکتے ہیں پھر بھی الحانی موسیقی کے لئے یہ حدود کم کئے جاتے ہیں تاہم ایک بہترین مغنی تینوں سپتکوں میں سر بجا سکتا ہے۔

جب ایک کسا ہوا تار مسلسل تناؤ میں رہتا ہے، زیروبم معکوس طور پر اختلاف کرتا ہے جیسے کہ ارتعاشی لمبائی اختلاف کرتی ہے۔ پس اگر لمبائی مساوی ہے زیروبم دوگنا ہوگا۔ اگر لمبائی ۱ ۳ بنائی گئی ہے تو زیروبم اس سے تین گنا زیادہ ہوگا (۲) علیٰ ہذالقیاس یہ بات بھی ہے کہ ایک تار ہی بحیثیت کل ارتعاش پیدا نہیں کرتا، اس کے ضمنی ارتعاشات کی بہت سی کیفیتیں بھی ہوتی ہیں۔ اس لئے تار سے خارج

شدہ سر پیچیدہ سُر ہے اور اس کی تکمیل بہت سے خالص سروں اور پرتوں سے ہوتی ہے۔ یہ خالص سر اور پرتیں بنیادی یا پست ترین تان کا ہم آہنگ بالائی حصہ ہوتا ہے۔ بالائی حصے کے کسی بھی سر کے غالب نظر آنے کا انحصار اس بات پر ہے کہ کب، کہاں اور کس قوت کے ساتھ تار پر ضرب لگائی گئی ہے۔

آواز کی مخصوص کوالٹی

یہ ایک ناقابل ذکر حقیقت ہے کہ ہر فن میں ایک عنصر ایسا ہوتا ہے جو اس کے لئے نفس، میڈیم یا لازمہ کی حیثیت رکھتا ہے۔ موسیقی میں یہ عنصر تان کی رنگینی کہلاتی ہے۔ موسیقی کے کسی بھی ٹکڑے کی تان اس کو پیدا کرنے والا آلات کا کسب ہوتا ہے اور موسیقی پیدا کرنے والے آلات اس کے میڈیم ہوتے ہیں۔

"میڈیم کے بارے میں یہ خیال کیا گیا ہے کہ یہ ایک مادی وسیلہ ہے اور اس میں جمالیاتی مفاہیم مفقود ہوتے ہیں۔ دوسری طرف عنصر پر بات کرتے وقت اس طرف دھیان نہیں دینا چاہیئے کہ آواز کس طرح پیدا کی گئی ہے بلکہ اس کے فنی تاثر پر غور کرنا چاہیئے۔(۷)

تان کا انحصار ارتعاش کی نوعیت پر ہوتا ہے۔ اور اسے بالائی اجزاء کا موصولی غلبہ اپنے زیر اثر رکھتا ہے (۸)

موسیقی کے مختلف آلات سے پیدا شدہ سروں کی خصوصیت یکساں نہیں ہوتی۔ جس طرح موسیقی کے آلات اپنی ساخت، ہئیت اور

مواد میں ایک دوسرے سے بڑی حد تک مختلف ہوتے ہیں اور جس طرح ان کے بجانے کے طریقے بھی مختلف ہوتے ہیں' اسی طرح ان کے بالائی اجزاء کی تعداد میں ایک مطابقتی تغیر و تبدل ہوتا ہے' نہ صرف یہی بلکہ ان کے غلبہ کے درجات میں بھی اختلاف ہوتا ہے۔

یہ بات بھی ہے کہ صرف تار والے آلات کے سر ہی بالائی تانوں سے معمور ہوتے ہیں جو بنیادی سر کے حقیقی ہارمونک بالائی اجزاء ہوتے ہیں۔ بے تار آلات میں یہ بات نہیں ہوتی۔ اس حقیقت کی بنا پر تار والے آلات کے سر اپنی خصوصیت کی وجہ سے بے تار آلات کے سروں سے زیادہ شدید اور زرخیز ہوتے ہیں۔ اسی لئے موسیقی میں تار والے آلات کو ترجیح دی جاتی ہے۔

موسیقی کے سر کی تشخیص کرنے کے لئے گوش انسانی ایک خاص میکانیکی طریقے سے ردعمل کرتا ہے۔ کان نہ صرف ابتدائی سر سنتا ہے بلکہ اس کے ہارمونک بالائی اجزاء میں بھی کچھ سماعت کرتا ہے علاوہ ازیں اتصالی سر کان کے اندر ہی ہئیت پاتے ہیں' اگرچہ وہ ابتدا میں ایسے نہیں ہوتے۔ یہ اتصالی سرسماعتی آہنگیوں کے ساتھ مل کر موسیقی کی خصوصیت کو بہت حد تک تبدیل کرتے ہیں۔

موسیقی میں دو سُروں کا امتیاز و اختلاف ان کے درمیانی وقفے یا ان کے باہمی ربط سے کیا جاتا ہے۔ وقفہ ان دو سُروں کے درمیان ارتعاشات کی تعداد کا اوسط ہوتا۔ یہ ایک عام تجربہ ہے کہ کچھ وقفے اثر میں ہم آہنگ اور کچھ بے آہنگ ہوتے ہیں۔ دو سروں کے درمیان بے آہنگی کی وجہ ضربوں سے پیدا ہوتی ہے۔

مختلف سرعتوں کے دو سر ایک میڈیم میں خلل یا آواز کی لہریں پیدا کرتے ہیں۔ اس طرح سے کہ کسی وقت یہ لہریں ایک دوسرے سے مفاہمت بڑھاتی ہیں اور کبھی ایک دوسرے سے اختلاف کرتی ہیں اور ماحصل خلل ایک ناہمواری سے معمور ہو جاتی ہے۔ اس عمل سے متبادل ضربوں کو جگہ ملتی ہے یا ایک اہتزازی احساس پیدا ہوتا ہے۔ دوسُروں کی دی ہوئی تعداد ان کی سرعتوں کے درمیان فاصلے کے برابر ہوتی ہے۔

بہت کم رفتار ضربیں بہت ناخوشگوار نہیں ہوتی ہیں۔ لیکن جیسے ہی ضربوں کی سرعت بڑھتی ہے ناخوشگواری بھی بڑھتی ہے جب تک کہ یہ نقطۂ عروج کو نہ پہنچتی۔ اگر ضربوں کی تعداد مزید بڑھتی ہے تو ناخوشگواری بتدریج کم ہو جاتی ہے۔ معیادی تیز رفتار ضربیں خود ہی ایک نئے یا ثانوی سر کا احساس پیدا کرتی ہیں۔

وہ احاطہ جس پر ضربوں کی وجہ سے بے آہنگی پھیل جاتی ہے مختلف سرعتوں کی وجہ سے مختلف ہوتی ہیں۔ یہ نچلے سپتک میں کم ہوتی ہیں اور بالائی سپتکوں کے ساتھ بڑھ جاتی ہیں۔ سائنس دانوں نے بہت سی نچلی بے آہنگیوں کی تعداد میں ایک اچھے خاصے اختلاف کا پتہ لگایا ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ جب وقفہ بجتے ہوئے سروں کے درمیان ایک شرتی (Semitone) کے برابر ہوتا ہے بے آہنگی زیادہ بڑھ جاتی ہے اور جب وقفہ بڑھتا ہے ہم آہنگی کم ہو جاتی ہے۔

ہم جانتے ہیں کہ تار سے چھیڑا ہوا سر پیچیدہ اور مختلف الاجزا ہوتا ہے اور صدر سر کے علاوہ اس کے ہارمونک بالائی اجزاء کا بھی

متحمل ہوتا ہے۔ یہ اجزاء مکمل طور پر صدر سُر میں امتزاج کرتے ہیں۔ اور دیکھا گیا ہے کہ یہ صدر سُر کے سادہ اور معین اوسطوں کے بھی متحمل ہوتے ہیں۔ پس صدر سُر سے آغاز کر کے ہارمونک بالائی اجزاء کے متواتر تعدادوں کی سرعت کی اوسط کا سلسلہ یوں پیش کیا جا سکتا ہے۔

1 : 2 : 3 : 4 : 5 : 6 : 7

یہاں ہمیں وہ کلید مل جاتی ہے جس سے ہم ساتھ ساتھ بجتے ہوئے دو سُروں کی ہم آہنگی اور بے آہنگی کی نوعیت کا تعین کر سکتے ہیں (۹) اس لئے اگر دو سُروں کے مابین 3 : 2 , : 2 : 1 وغیرہ جیسی عادی اوسط ہو تو کوئی ضرب پیدا نہیں ہوگی اور اگر بالفرض محال ضربیں پیدا ہو بھی گئیں تو یہ صدر سُر میں آمیز ہو کر اس کی ماہیت میں اضافہ کر لیں گی۔ ایسی استثنائی صورت کو ہم نوائی کہتے ہیں۔ تاہم ہم نوائی کے درجات بھی ہیں اور یہ درجات سُروں کے مابین ہارمونک ربط کے درجہ کے مطابق ہوتے ہیں۔

حواشی

۱) Louis Dubley - Austin Faricy - The Humanities

نوٹ۔ یہ کتاب علی گڑھ مسلم یونیورسٹی کے کتب خانہ میں زیر نمبر ۹۷۵۲۸ موجود ہے۔ کتاب کا سرورق غائب ہے۔ دیباچہ سے معلوم ہوتا ہے کہ مذکورہ اشخاص ہی اس کے مصنف ہیں۔

۲) Encyclopaedia Americana.

۳) نواب محمد علی خان ـــ معارف النغمات ۱۰۱

۴) G.H.Ranade - Hindustani Music - an outline of its Physics and Aesthetics (II Edition) P 25 Aryabushan Press Poona - 1951

۵) G. Revesz - Introduction to the Psychology of Music P 55 (Translated from German by C.I.C de courcy) Longman, Gremand Co. London - New York - Toronto - 1953

۶) Ranade - P 30

۷) Lious Dubley - Austin Faricy - P 332

۸) Wilmer Bartholmer J - P 12

۹) Ranade - P 1

(۳)

موسیقی کی ابتدا

(ایک معروضی جائزہ)

فنون لطیفہ میں موسیقی قدیم ترین فن ہے۔ زمین پر مادہ (matter) کے لئے انسانی اور حیوانی حیات کی نمود سے پہلے موسیقی کے عناصر موجود تھے۔ موسیقی تخلیق (یعنی تخلیق کائینات) کی ہم عصر رہی ہے۔ شیکسپیر نے وجدانی طور پر محسوس کیا تھا کہ آسمانوں میں سب سے پہلے نمودار ہونے والے ستارے نے اپنی حرکت سے موسیقی پیدا کی تھی اور جب تنزل وانحطاط کی مکدر چادر روح انسانی سے لپٹ گئی انسان یہ موسیقی سننے سے قاصر رہا(۱)۔ یہ موسیقی بعینہ وہ ہے جس کی طرف ہندو عارفوں نے اشارہ کیا ہے جسے اناہٹ یا نارد کہا جاتا ہے۔

موسیقی نے بیک وقت انسانی ذہن پر نغمے کی شیرینی اور بحر و وزن کے رشتے کو منکشف کر دیا۔ فطرت کے عناصر کی گردش اور نیرنگی نے ہی بحر و وزن تال یا با قاعدہ اتار چڑھاؤ کی بنیاد ڈالی ہے۔ قدیم انسانوں میں تال کی قوی حس پائی جاتی تھی اور ان کے فہم میں موسیقی ڈھول کی تھاپ تک ہی محدود تھی۔ مشاہدے سے یہ بات ثابت ہے کہ موجودہ دور میں ایسے قبائل بھی آباد ہیں جن کی موسیقی محض ڈھول کی تھاپ ہی ہے۔

موسیقی کی پیدائش کے سلسلے میں موجودہ ترقی یافتہ دور میں متعدد نظرئے پیش کئے گئے ہیں۔ ایک غالب نظریہ یہ بھی ہے کہ انسان نے آبشاروں کے زمزموں ہوا کی سائیں سائیں اور پانی کے

قلقل وغیرہ سے موسیقی اخذ کی ہے۔

اس نظریے سے ملتا جلتا ایک نظریہ اور بھی ہے۔ یہ نظریہ اصل میں ڈارون کے خیالات سے متاثر ہو کر چند علماء اور محققین نے قائم کیا ہے اس نظریے سے مراد عام جسمانی قانون سے ہے جو موسیقی میں عام قدرتی جبلتوں میں محض نطقی اظہارات کو جنس کے حوالے سے دیکھتا ہے۔ جیسا کہ پرندوں کی دنیا میں گیت کو جنس سے تعبیر کر کے کہا جاتا ہے کہ گیت پرندوں کے جنسی اختلاط کے موسم کے دوران میں جنسی جوش کی ایک علامت ہے اس لئے انسانوں میں بھی گیت (موسیقی) کی ابتدا بھی جنسی محبت کے عمل میں ہو جاتی ہے۔

لیکن اس نظریے کے طریق عمل یا جدت خیال کی بنیاد غیر صحیح ہے۔ یہ دونوں مفروضے اس حقیقت سے متضاد ہو جاتے ہیں کہ پرندے جنسی اختلاط کے موسم کے بغیر بھی گاتے ہیں۔ (یعنی اس موسم سے قبل بھی اور بعد بھی) پرندے کھیل کود کی جبلت کے زیر اثر بھی آوازیں نکالتے ہیں اس لئے یہ فرض کرنے کے بعد کہ موسیقی کا مخرج انسانی جبلتوں میں ہے یہ سمجھنا مشکل ہے کہ مقررہ اور قابل رد و بدل نغمے کیوں اتنے اہم تھے اور وحشی قبائل کے گیت وضع کے طور پر عشقیہ گیت کیوں نہ تھے(۲)۔

اسی نظریے کے حوالے سے ایک اور مفروضہ قائم کیا گیا جسے نقالی کا نظریہ the theory of immitation کہتے ہیں۔

ماہر حیوانات (zoologist) کے درمیان یہ نظریہ مروج ہے کہ

حیوانی گیت موسیقی کی قدیم ہیئت ہے۔ انسان کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ اس نے کسی غیر مترشح وجہ سے پرندوں کی نقالی کی ہے اور اس لئے موسیقی وجود میں آئی۔ مذکورہ خیال کو اس حقیقت سے تقویت دی جاتی ہے کہ پرندوں کے گیتوں کو ہماری موسیقی کی طرزوں کے نظام میں بھی پیش کیا جاتا ہے۔

اس نظریے کا ابطال یہ حقیقت کرتی ہے کہ پرندے اپنی آوازوں یا ان کو سکھائے گئے سبق کو دوسرے سر میں تکرار نہیں کر سکتے۔ حتیٰ کہ یہ اپنی آواز کو کسی سر میں بھی نکالنے سے قاصر ہیں۔ یہ صاف بات ہے کہ پرندوں کے گانے ایک محدود زیر و بم کی ترجیع (sequence) پر مقرر ہوتے ہیں۔ ایک اہم نکتہ اس مشکل کے حل کے لئے یہ ہے کہ ہم قدیم قبائل کے گیتوں میں کوئی ایسا گیت نہیں پاتے جو پرندوں کی آواز کی نقل ہو۔ اور بھی بہت سی وجوہ ہیں جن کی وجہ سے نظریہ نقالی غیر مستحکم پڑ جاتا ہے۔ پس جب سنجیدہ محققین موسیقی کے اظہار کے اصلی امکانات کو نغمۂ طائر کے حوالے سے تعبیر کرنے لگیں تو یہ غیر علمی عمل موسیقی کی فطرت کے تئیں غلط تصور کی طرف لے جاتا ہے۔

موسیقی فی الحقیقت اس وقت جنم لیتی ہے جب کوئی زندہ تخلیق جبلت اور جذبات سے مغلوب نہ ہو بلکہ کچھ مقررہ ارادے اور شعوری عوامل ان کو جاننے اور سمجھنے کی طرف لے جانے والے وجدان سے بعض مقاصد کی تقلید کریں۔ انہی بلاواسط ارادوں کو سارے انسانی کلچر اور تہذیب کی شرط اول مانا جاتا ہے۔ اور یہی موسیقی کو حیوانی

دنیا کی پکاروں اور آوازوں سے ممیز کرتے ہیں

موسیقی کی پیدائش کے سلسلے میں ہمیں قدیم ترین تاریخ کے پر پیچ دور کی سیاحت کرنا پڑے گی۔ ہمیں اس سلسلے میں اس عہد کی طرف جانا ہوگا جب آدم زاد حیوانیت کے چوے اتار کے ایک بھر پور اور مہذب زندگی گزارنے کی طرف محو سفر تھا۔ پس موسیقی کی کہانی انسانی ذہن کی ترقی اور تخیل کی توسیع کی تاریخ ہے۔ موسیقی کی قدیم تاریخ کی سیاحت سے ہم دیکھتے ہیں کہ موسیقی نے وقت کے بام و در میں سحر انگیز ممکنات کی یافت کا عمل کیا ہے۔

موسیقی گانے سے شروع ہوئی۔ انسان نے اپنی آواز کو طبیعی ہیئت دینے کے لئے دو مختلف اور متضاد وسائل دریافت کئے۔ پہلا وسیلہ چیخ و پکار کا جو خطرہ و آفت کی علامت ہونے کے ساتھ غصہ، محبت، جوش، جذبہ، رنج و ملال اورطیش وغیرہ کے فطری اظہار پر دلالت کرتا ہے۔ یہی وہ طریقہ ہے جس سے انسان کے صوتی لب نے رفتہ رفتہ تقلیدی آوازوں کو خارج کرنے کا عمل سیکھا۔ ان آوازوں کی نوعیت ابتدا میں میکانکی تھی۔

الفاظ سے بے بہرہ انسان نے الحانی آوازوں کو جمع کرتے ہی ڈھول کی تھاپ اور ہاتھوں کی تال کی اہمیت بھی محسوس کی، جن سے انسانی ذہن کو آوازوں کی طرف مائل کرنے میں یا باالفاظ دیگر زیر و بم کی مدد حاصل ہو سکتی تھی۔ تجربے سے اس نے سیکھا کہ الحانی آوازوں کے نشیب و فراز کی تبدیلی سے نہ یہ کہ ان میں کچھ کو دوسروں سے لگ کیا جا سکتا ہے بلکہ ان کو متغیر بھی بنایا جا سکتا

ہے۔ زبان کی مکمل ترقی سے پہلے بھی لوگ گاتے تھے اور ان کے پاس کچھ سر تھے جن کی ترتیب سے وہ الحانی گیت گائے جا سکتے تھے جوان کے جذبے کو اظہار کر سکتے۔ جیسے ہی کلمے ایجاد ہوئے تو نشیب میں تھرتھراہٹ اور فراز میں شور پیدا ہوا۔ یہ ایک جذب زادہ اور باقاعدہ عمل تھا۔

اس عمل کے ساتھ ساتھ کسی حد تک ابتدائی زبان میں مہارت رکھنے والے لوگوں میں ایک اور عمل جاری تھا۔ یہ تھا ایک مختصر اور سادہ متن کو ایک طرز میں جو یکے بعد دیگرے دو سُروں کے درمیان ہو ڈھالنے کا عمل۔ یہ دونوں سر ایک دوسرے سے کسی بھی فاصلے پر واقع ہو سکتے تھے اور مختلف لوگوں اور قبیلوں میں مختلف بھی ہوتے۔ ان دونوں نظاموں نے قدیم انسان کو محدود اورمعین و قنوں کا علم حاصل کرنے میں مدد دی جن کے استعمال سے آگے چل کر وہ دوسرے سر دریافت ہوئے جن سے موسیقی کی سرگم کی بنیاد پڑ گئی۔

یہ امر ملحوظ نظر رہے کہ دوسرے فنون کے مقابلے میں موسیقی ایک ناموافق صورت حال سے دو چار رہی۔ وہ یوں کہ فطرت کے عناصر ترکیبی میں اس کے لئے معدو دے چند مثالی عناصر موجود تھے۔ قدیم مصوری کو مناظر کی ہیئتوں نے تحریک بخشی۔ اس طرح رقص کی حرکات کو شاعری اور کہانیوں سے اخذ کیا گیا۔ سارے فنون یا تو تمثیلی تھے یا پھر نقل۔ لیکن موسیقی بمشکل اپنے لئے کوئی نمونہ (model) پا سکی جو اسے سرگم کا کوئی مربوط ڈھانچہ تجویز کر سکتا۔

اس لئے موسیقی اپنے وجود کی بقا کے سہارے کے لئے غیر موسیقیانہ عناصر تال اور الفاظ وغیرہ کی طرف مائل ہو گئی۔

تال دھن کے مقابلے میں اپنے اندر زیادہ استحکام اور قطعیت کی حامل ہے۔ شاید اسی وجہ سے مناسب یا موزوں ڈھانچہ موسیقی کی پہلی فارم ہے جس پر وہ اپنی ترکیب بندی کرتی ہے اور اپنے آپ کو باضابطہ اور متعین بناتی ہے۔ موسیقی میں تال (قدموں کی چاپ یا ہاتھوں کی تالی وغیرہ اس کی مثال یا نمونہ ہو سکتے ہیں) ایک واحد نمونہ اور چست نظام وزن ہے جس پر گا یا جا سکتا ہے، رقص کیا جا سکتا ہے۔ قدرتی طور پر یہ فن موسیقی کی ایک غیر مکمل حالت کی ایک بنیاد اور ڈھانچہ ہے جس میں وزن کے تقاضوں کے پیش نظر باتوں کی ترنگ نے بعد کے "لے" میں پڑھنے (chanting) کی بنیاد ڈالی۔ یہی عالمگیر سطح پر لحانی موسیقی کی ابتدا ہے۔

(۴)

میلوڈی اور ہارمونی

(ہندوستانی موسیقی اور مغربی موسیقی میں امتیاز)

موسیقی کا فن (اسے سائنس بھی کہا جاتا ہے) ایک قوم کی تہذیبی نشوو نما میں اہم رول ادا کرتا ہے۔ ہندوستان ایک وسیع اور مختلف النوع تہذیبی روایت کا حامل ہے جو ہزاروں سال کی تاریخ پر پھیلی ہے۔ اس تہذیب کے سائے میں موسیقی کے ایک ایسے فن کی نشوو نما ہوئی جو تصور، ہیت اور برتاؤ کے لحاظ سے اپنی نوع کا منفرد فن ہے۔ ہندوستانی موسیقی "ایک سر" کی انفرادیت کی وجہ سے منفرد و ممتاز ہے۔ اسی وجہ سے ہندوستانی موسیقی کے آلات (Instruments) زیادہ تر انفرادی طور(۱) بجانے کی غرض سے بنائے گئے ہیں غالبا انفرادیت کا یہی عنصر ہندوستانی ذہن کے اس فن کے تئیں برتاؤ کا نتیجہ ہے۔ ہندوستان میں وقت قدیم سے موسیقی کو نجات اور نروان پانے اور مقدس چیزوں تک رسائی کے لئے بہترین ذریعہ مانا گیا ہے۔ نجات کا طالب اس راستے کا واحد اور تنہا مسافر ہے اور وہ انفرادی طور پر موسیقی کو ذریعہ نجات بناتا ہے۔ نتیجے کے طور پر ہندوستان میں نہ کوئی سمفنی آکسترا (۲) ہے نہ کوئی بڑا اوپیرا اور نہ گروہی موسیقی جو عام طور پر مغرب میں مروج ہے۔

ہندوستانی کلاسیکل موسیقی کی سب سے بڑی شناخت یہ ہے کہ یہ مکمل طور پر میلوڈک ہے اور اس میں کسی قسم کی ہارمونی نہیں ہے میلوڈی کے بارے میں یہ بتانا ضروری ہے کہ اس میں ہر سر انفرادی طور یہ سنا جاتا ہے اور جب بدلتے اندازوں سے سر یک یا تیز

رفتار تواتر میں آتے ہیں تو خوشگواری کا احساس پیدا کرتے ہیں۔ دوسری طرف ہارمونی تین سریلی آوازوں کا مجموعہ ہے جنہیں ایک مخصوص تاثر پیدا کرنے کے لئے بیک وقت بجایا جاتا ہے۔ یہاں بھی میلوڈی کی طرح اگرچہ سر ایک دوسرے سے ملے ہوئے ہوتے ہیں۔ مگر جیسا کہ میلوڈی میں متواتر سروں کا طلسمی نظم ہوتا ہے یہاں انہیں متوازن نظم میں رکھا جاتا ہے۔ اس لئے جب تک ایک مغربی سامع اپنی ہارمونک تنظیم یا ہیت کو فراموش نہ کرے وہ ہندوستانی موسیقی سے مانوس نہیں ہو سکتا۔ اسے اپنے ذہن سے کثیر تعداد وائلن (ایک قسم کی بڑی ولایتی سارنگی) سیکسوفون (ایک بلند آواز باجا) ترومبون (ایک قسم کا بڑا ترم یا بگل) گٹار اور پیانو وغیرہ کو اتارنا ہے جو ایک برا نیگخت کرنے والا ہارمونک تاثر پیدا کرتے ہیں۔ جیسے ایک سر پر مرتکز کیا جاتا ہے جو مغربی موسیقی میں (tonic note) کہلاتا ہے اور جس پر مکمل کمپوزیشن یا میلوڈی کا انحصار ہوتا ہے

بالکل اسی طرح ہندوستانی سامع جو مغربی موسیقی سے ناآشنا ہو ہارمونک سمفونک خیال سن کر حیران ہو جائے گا۔ چونکہ وہ اس طرز کی موسیقی سے نامانوس ہے اس لئے اس کے کانوں کو یہ موسیقی سماعی تاثرات کے مختلف گلڈمڈ ہوتی مخلوط آوازوں کا مجموعہ لگے گی۔ لیکن اگر یہی سامع ہارمونک ترتیب سے پیدا شدہ موسیقی کے اصول سے واقف ہو گا تو فوراً اس کے معنی اور فائدہ سمجھ کر اس کی خوبصورتی کو نگاہ تحسین سے دیکھے گا۔

مغربی موسیقی میں میلوڈی کا ایک مخصوص تصور ہے۔ یہاں میلوڈی کے مقاصد کے لئے سرگم کا مقام معرض مثال میں یہ حقیقت ہے کہ آپ موسیقی کی عمارت کی کس منزل میں ہیں۔ سر لہر ایک ایسی پیوشگی عطا کرتی ہے جس سے کچھ دائروں کے حوالے سے پہچاننے والے سروں کا تواتر بن جاتا ہے۔

میلوڈی سروں کا خوشگوار تو اتر ہے۔ مغرب میں یہ یک سری نہیں ہو سکتی۔ یہاں جوڑ (Counter-Point) (۲) یا کثیر صوتیت (Poly-Phony) ایک ہی چیز ہے۔ جس کے معنی دو آزاد یا متفرق میلوڈیوں کو ملانا ہے۔ اس میں موسیقی کو متوازی کر کے اس کی متفرق سطور پر توجہ دی جاتی ہے۔ تکنیکی اعتبار سے یہ خالص عمودی طریقہ کے مقابلے میں میلوڈیوں کی مطابقت اور جوڑ کے ذریعے ہار مونی پیدا کرنیکا عمل ہے۔

درجہ بندی کے لحاظ سے جوڑ کی دو قسمیں ہو سکتی ہیں۔ ایک وہ قسم جس میں نقل کے ذریعے سے اپنے آپ سے ہی ایک لاحقہ پیدا کرتا ہے دوم مختلف میلوڈیوں کو ایک ساتھ لگا کر کوئی بھی چکر دوسرے کی مثال ہوتا ہے اور دوسرا بالکل مختلف ٹکڑوں کو ملانے کے کرتب کے ساتھ پیدا کیا جا سکتا۔ جوڑ میں نقل اور دوری گیت (canon) کی بہت اہمیت ہے جوڑ میں نقل کے بالکل وہی معنی ہیں جو اس سے ظاہر ہیں یعنی دوسرے عنصر، ساز یا آواز کے ذریعے سے جو پہلے حصے میں پیش کی گئی ہے یا پیش کی جانے والی ہے آواز یا ساز کی نقل ـ ـ ـ۔ وہ میلوڈی جو ایک وقفے یا لمحے کے بعد ساز یا

آواز کے دوسرے حصے کی قطعی نقل سے اپنا لاحقہ بناتی ہے اس کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ دوری گیت میں استعمال ہوتی ہے۔ آسان لفظوں میں دوری گیت موسیقی کے قائد کے اتباع کو کہتے ہیں۔ دوری گیت عموماً خاصا مختصر ہوتا ہے اور اسکو نقطۂ عروج کو بلند کرنے کی غرض سے استعمال کیا جاتا ہے۔

جوڑ (آزاد میلوڈیوں کو آپس میں مربوط رکھنا) کی دوسری نوع وہ ہے جو صرف اس اصول کی پابند ہے کہ انھیں اسی طرح بجنا ہے جیسا کہ ترتیب کار کی مراد ہے۔ اس حقیقت کے پس منظر میں کہ سخت جوڑ کا نوشتہ ایک قطعی اور کبھی کبھار مشکل اصول ہوتا ہے اور بظاہر بہت سے قوانین پر منحصر ہے۔ کلاسیکل جوڑ میں نوشتہ کا مقصد یہ ہوتا ہے کہ میلوڈیاں میلوڈیانہ ترکیب پائیں لیکن اگر نوشتوں میں کلاسیکل دور سے ہی ترتیب کاروں کا مقصد یہ تھا کہ میلوڈیاں متصادم ہو جائیں۔ ترتیب کار اور بھی طریقوں سے استفادہ کر سکتا ہے۔ جن میں چند مندرجہ ذیل ہیں۔

دہرا جوڑ (Double Counter-Point) یا تہرا (Triple) یا مربع جوڑ (Square)۔ دو یا تین چار میلوڈیوں کے نوشتہ اس طرح لکھنے کو کہتے ہیں۔ کہ انھیں اوپر یا نیچے یا ایک مختلف وقفے پر ایک دوسرے سے ایک سے زیادہ ربط سے ظاہر کیا جائے۔

تقلیب (inversion)۔ خیال (theme) کو اوپر سے نیچے کی طرف موڑنے کو کہتے ہیں جو۔ اگر میلوڈی کو مناسب طریقے سے تعمیر کیا گیا ہو۔ اس کے اثر کو دوبالا کرے۔

تزاید (Augmentation) خیال کو آہستہ سروں میں ترتیب دینے کو کہتے ہیں۔

تقلیل (Diminution) خیال کو زیادہ تیز سروں میں ترتیب دینے کو کہتے ہیں۔ تقلیل عجلت احساس کو پیدا کرنے یا خیال کو کم کر کے دکھانے یا بیان کرنے کو کہتے ہیں۔ اور تزاید اس کے وقار میں چار چاند لگاتا ہے۔

موسیقی کی جس سرگم کو ایجاد کیا گیا تھا اسے گوش انسانی اور موسیقیانہ آوازوں کے جمالیاتی انسلاک کے تصور پر قائم کیا گیا تھا۔ اس لئے یہ تعجب کی بات نہیں کہ ہندوستانی موسیقی اور مغربی موسیقی دونوں کے نظاموں میں سروں کا یکساں سیٹ (set) پایا جاتا ہے۔ لیکن فرق یہ ہے کہ ایک ہندوستانی موسیقار سروں کا استعمال ان کی اظہاری خوبی کے لئے کرتا ہے اور سارا زور اسی پہلو پر صرف کرتا ہے دوسری طرف مغربی کمپوزر ابتدا میں ہی سروں کی تعداد کی طرف متوجہ ہوتا ہے تاکہ ان کے اختلاط سے مختلف طرز پیدا ہو سکے۔ یہ بات قابل توجہ ہے کہ دونوں نظام سپتک کے بارہ سروں کو مانتے ہیں اور اس تقسیم کی بنیاد ان سروں کی آپسی مطابقت کے اصول پر استوار ہوتی ہے۔

مغربی موسیقی کو ایک مخصوص notation میں لکھا جاتا ہے۔ کمپوزیشن کے پیچھے کمپوزر کا دماغ کارفرما ہوتا ہے۔ کمپوزر سروں کو حساب سے دیکھتا ہے اور کمپوزیشن میں شامل ہونے والے آلات (Instrument) کے لئے موسیقی کے ٹکڑے رقم کرتا ہے

جبکہ ہندوستانی موسیقی میں گانے یا بجانے سے پہلے کاغذ کے ٹکڑے پر موسیقی نہیں لکھی جاتی ہے۔ میلوڈی سے معمور موسیقی کے مظاہرے میں گانے یا بجانے والا ہی خود ہی کمپوزر ہوتا ہے۔

ہندوستانی اور مغربی موسیقیوں کے نظام چند شدید اصلوں پر مبنی ہیں۔ دونوں میں موسیقی کی خوبصورتی کا مظاہرہ پیش نظر ہوتا ہے۔ ہندوستانی یا مغربی نظام کاری کی ترتیب ایک شعوری اور عمدی ماحصل ہے۔ اس لئے کلاسیکی موسیقی کو جازیا فوک موسیقی کے زمرے میں رکھنا نہایت غلط تصور ہے۔

مغربی موسیقی میں بھی کلاسکیت کا عمل طویل عرصے سے برتا جا رہا ہے اور اس عمل پر مذہب کا ایک غالب اثر رہا ہے۔ عیسائیت کے تیزی سے پھیلتے ہونے رجحان کی وجہ سے مغربی ممالک کے بڑے بڑے شہروں میں چرچ تعمیر کئے گئے۔ فطری طور پر مجلسی یا اجتماعی عبادات کے لئے موسیقی کی نئی اور اعلیٰ ہیتوں کی ضرورت محسوس کی گئی جو ان عبادات کے لئے موزوں ہوتیں۔ اس سے موسیقی کے وہ اسالیب ایجاد کئے گئے جو عیسائیت کے لئے مشترکہ اور موزون تھے اور اسی میں سے وہ موسیقی پیدا ہو گئی جو آرٹ موسیقی (art music) کے نام سے مشہور ہو گئی۔

ہر میلوڈی کی اپنی ایک خصوصیت ہے جس کی بنیاد قدیم ادوار سے معروف موسیقی کے سرچشموں کے مختلف مادوں اور انسانی ذہن کے بنیادی رشتے پر قائم ہے۔ ہندوستانی کلاسیکی موسیقی میں ہر جستہ نغمہ کا خاص عمل میلوڈی کی شدید اظہاری خصوصیت کو سامنے لانا

اور کھولنا ہے۔ اس کے لئے ہر فن کار اپنی فنی صلاحیت اور تخیل وغیرہ بروئے کار لاتا ہے۔ دوسری طرف مغربی موسیقی کے کمپوزر کے شانوں پر تخلیق کا سارا بوجھ ہوتا ہے۔ اسی کا دماغ کمپوزیشن کی تخلیق کے پیچھے ہوتا ہے۔ وہ اپنی داخلی دنیا میں چلا جاتا ہے۔ ذہنی طور پر سروں کے مختلف نمونے پڑھ کر ان کی اجتماعی سعی سے سامع پر اثر دیکھ کر آرکسٹرا کے لئے مکمل تنظیم کا ٹکڑا لکھتا ہے۔ کمپوزیشن میں بجنے والے ہر آلے کے لئے تحریر شدہ سکور (score) ہوتا ہے اور ہر بجانے والا سکور پیپر (score paper) (۴) پر رقم شدہ سروں کو نہایت ہی باریک بینی، احتیاط اور صحت کے ساتھ بجاتا ہے۔ کسی بھی بجانے والے کو کمپوزر کے لکھے ہوئے سکور پیپر سے سر موتجاوز کرنے کی اجازت نہیں ہوتی۔ نہ وہ تحریر شدہ سروں میں تخفیف کر سکتا ہے اور نہ ہی کسی طرح سے متجاوز ہو سکتا ہے۔

ہندوستانی کلاسیکی موسیقی میں میلوڈی کی حرکت کی حد نشیب و فراز میں سروں کے خاص سیٹ پر محدود ہوتی ہے۔ ان سروں کے سوا جنھیں کمپوزیشن کے لئے مختص رکھا جاتا ہے۔ کسی سر کے تئیں یہ اجازت نہیں کہ انحراف کیا جائے یا خلاف ورزی کی جائے۔ کیونکہ اس عمل سے میلوڈی کی پاکیزگی آلودہ ہو جاتی۔ نتیجہ یہ کہ ہندوستانی فن کار محنت اور مشقت کے ایک طویل مرحلے سے گزرتا ہے۔ گاتے وقت وہ اپنے آپ کو آہستہ آہستہ سامع پر کھولتا ہے۔ وہ میلوڈی کے عناصر پر غور کرتا ہے۔ کمپوزیشن کے درمیان میں مسلسل سوچتا ہے۔ میلوڈی میں ہر سر کے پیدا ہونے اور اس کے دوسرے سروں کے

ساتھ ملاپ سے سامع کے سامنے رفتہ رفتہ میلوڈی کے مختلف موڑ اور پہلو ابھرتے ہیں۔ ایسا کرنے میں وہ بڑی عقل مندی کے ساتھ ایک ترکیبی سر کی پوزیشن اور اس کے کردار کا تجزیہ کرتا ہے۔ یہ اسے اس قابل بناتا ہے کہ وہ کمپوزیشن کےدوران میں ہر سر کے ساتھ ایک مخصوص اور موزون برتاؤ کرے۔ وہ کسی سر پر بہت دیر تک رک سکتا ہے یا ایک قسم کی توقع پیدا کرنے کے لئے اس کے گردگشت کرتا ہے یا بیشتر اوقات اسے صرف چھو کر گزرتا ہے تاکہ سامعین میں تجسس پیدا ہو سکے۔

یہ بیان ہو چکا ہے کہ ہندوستانی یا مغربی موسیقی دونوں کا نظام سات سروں کی سرگم پر مشتمل ہے۔ سرگم کے سروں کے درمیان وقفوں کی قدرتی تقسیم کے حساب جنت کے حساب سےنہیں رکھے گئے ہیں۔ اس لئے جب ہم سرگم میں ایک سر سے دوسرے سر کی طرف جاتے ہیں۔ توازن اور ہم آہنگی برقرار رکھنے کے لئے متواتر وقفوں کو ذراسا ترتیب دیا جاتا ہے۔ مغربی موسیقی میں سرگم کو برابر حصوں میں تقسیم کرنے سے مغربی نظام انسانی گوش اور سریلی آواز کے بیچ قدرتی ترسیل سے دور ہو جاتا ہے۔ اس لئے اس نےمختلف سروں کے بیچ ایک غیر قدرتی رشتے کو قائم کیا۔ اس سے جو سرگم موصول ہو جاتی ہے اسے مرکبی سر گم (Tempered scale) کہتے ہیں۔

کسی غلط فہمی سے یہ نتیجہ اخذ نہیں کرنا چاہیئے کہ ہندوستانی موسیقی ہارمونی سے عاری ہے۔ جان لینا چاہیئے کہ ہرسر یاشرتی ہارمونی

کے اصول سے ماخوذ ہے۔ نغمے میں مستعمل ہر سر بالواسطہ یا بلاواسطہ طور سے بنیادی سر (شُرج) سے مطابقت رکھتا ہے۔ اس میں مدہم یا پنچم کی ہم نوائی بھی ہوتی ہے۔ جن سے بائیس شرتیوں کی اصل سر گم متشکل ہوتی ہے اور جو مدہم اور پنچم کی تکرار سے وجود میں آئی ہے۔ ہر سر کی اپنی ایک الگ قدر ہوتی ہے اور اس کو بنیادی سر یا اصول کی مطابقت کے بعد ہی نغمے میں وضع کیا جاتا ہے۔ اس بارے میں ہندوستانی موسیقی کے سروں کی مطابقت یا ہم نوائی کے اقدار قابل ذکر ہیں۔ مغربی موسیقی میں بھی ہم نوائی (Consonance) کا تصور کچھ مختلف نہیں۔ ایک سر کو اسی کے زیر و بم والے دوسرے سر کے ساتھ بجانے کو Unision کہتے ہیں۔ ہندوستانی موسیقی کی اصطلاح میں یہ ہم نوائی "وادی" کی ہوتی ہے۔ یہی حال ٹیپ کا بھی ہے۔ مدہم اور پنچم بالترتیب بنیادی سر کے سم وادی کہلاتے ہیں۔ کوئی دو سر جن میں ایک وقفہ ہو ایک دوسرے کے سم وادی کہلاتے ہیں۔ اگرچہ سرگم کے دو ہم نوا سر مرتبہ میں کم بھی ہوتے ہیں تاہم انھیں انوادی کہتے ہیں۔ جب وقفے بہت زیادہ بڑے اور شدید ہوتے ہیں ان سروں کو وودای کہتے ہیں جو نا موافقت اور بے آہنگی (Disonance) پیدا کرتے ہیں۔ اگرچہ سرگم کے سارے سر ہم نوائی کے اصول سے تشکیل پاتے ہیں تاہم ترتیب کے جانے پہچانے اصولوں سے اختلاف کرتے ہونے ان کا استعمال ناموافقت کی غلطی یا قصور مقرر و متعین کرتا ہے۔ تین سروں کا مسلسل اور ترتیب وار استعمال۔ جن کے بیچ صرف ایک نیم سر کا وقفہ ہوتا ہے۔ بغیر وہاں جہاں ان کا مرکز شُرج یا پنچم

ہو نغمہ میں ہم نوائی کے اصول سے انحراف پیدا کر سکتا ہے اور یوں
ودادی دوش پر منتج ہوتا ہے۔ کچھ ہندوستانی میلوڈیاں متضاد اجزائے جملہ
استعمال کرتی ہیں۔ لیکن خاص منظم تدابیر یا آلات بے آہنگی کو کم
کرنے کے لئے استعمال کئے جاتے ہیں یہ بات ذہن نشین کر لینی
چاہیے کہ جب آہنگ یا بے آہنگی مذکور ہو تو یہ صرف سروں کے
مسلسل استعمال سے وجود میں آتی ہے۔ نہ کہ بیک وقت استعمال سے۔
ہندوستانی موسیقی میں ہارمونی کا عنصر لطیف، گہرا، باریک اور رقیق ہے۔
یہ کسی تار کی بیک وقت آواز کی جارحانہ نوعیت کا نہیں ہوتا۔ ہر سر
اختتام کے بعد اپنی ثابت قدمی اور مستقل مزاجی کا ایک لطیف احساس
فراہم کرتا ہے۔ اس لئے ایک سر کے بعد آنے والے دوسرے سر
کو اپنے سے پہلے اور بعد آنے والے سر کے ساتھ ایک خاص طوالت
کی ہم نوائی کا حامل ہونا چاہیئے۔ پس ہارمونی نفسیاتی ہے۔ یہاں پر
ہارمونی اور میلوڈی میں بہترین مطابقت پائی جاتی ہے جو کہ ذہنی اظہار
کے حوالے سے کسی بھی قسم کی تخفیف کا شکار نہیں ہوتی لیکن
اس محدود ہارمونی میں جو کہ نغماتی مرکب سے وجود میں آتی ہے باہمی
ربط اور تسلسل ہونا چاہیئے۔ کسی بھی قسم کی تاخیر یا رکاوٹ ہارمونی کو
جلا بخشے بغیر احساس کی بے ارتباطی کی موجب بن سکتی ہے۔ پس
اس طریقے کو ختم کرنا چاہیئے جس میں مرکب جداگانہ ہوں کیونکہ یہ
ہارمونی کے اثرات کو پیدا کرنے کا باعث نہیں بنتا۔

ہندوستانی موسیقی میں ہارمونی کا دوسرا خاص عنصر بھی ہے۔
میلوڈیاں شرج کی مسلسل آواز یا جھنجھناہٹ کے تواتر سے ربط کے

بغیر بے معنی ہیں۔ یہ جھنجھناہٹ تان پورہ سے پیدا کی جاتی ہے۔ اس کی چار بجتی ہوئی تاروں کو مندر سپتک کے پنچم اور دو بنیادی سروں شڑج اور پنچم آخر میں شڑج (مندر سپتک کا) سے ملایا جاتا ہے۔ مہارت کے ساتھ سر ملائے ہوئے کسی بھی تان پورے میں جیسے ہی شڑج کی تان بجائی جاتی ہے۔ تو امتیازی طور پر قابل سماعت پانچواں سر ابھرتا ہے۔ اس لئے اس جھنجھناہٹ میں ایک بڑا سر ہمیشہ موجودہ رہتا ہے۔ اگرچہ تاروں کو مسلسل تانا جاتا ہے تاہم ان کے بیچ امتداد متفرق آوازوں (یعنی ایک دفعہ میں کئی آوازیں) کو اثر بخشنے کے لئے کافی ہوتا ہے۔ تاروں کے بیچ ریشم یا اون ڈالنے سے نہ صرف سروں کا امتداد جھنجھناہٹ کی صورت میں طویل ہو جاتا ہے بلکہ تاروں کے ابتدائی سر کے جزو کو بھی جلا ملتی ہے۔ تاہم ہارمونی صرف بنیادی سر کی تار پر منحصر ہوتی ہے۔ ہر سر خود اپنی ہارمونی کے عنصر سے خوشگوار بن جاتا ہے اور اس کا حسن اس پر بالائی تان کی موجود گی میں ہوتا ہے اس لئے ہر سر فی نفسہٖ ہارمونی ہے۔

اکثر دفعہ اجتماعی نغمے میں ٹیپ کی کافی ہارمونی ہوتی ہے۔ اس لئے میلوڈی گوش و ذہن پر ایک لطیف اثر ڈالتی ہے۔ بھجن کی جماعت کا روحانی جوش اور ولولہ کسی فرد کو عبادت اور تعظیم کی طرف لے جانے کے لئے برجستہ اور موزون ذریعہ ہے۔ ملی جلی آوازوں کی ہارمونی میں ایک قوی اور اجتماعی اثر ہوتا ہے۔ مغربی تکنیک نغمے کی میلوڈی کی خالص روح کو غارت کرتی ہے۔ اس کے برعکس ہم نوائی جذبہ کو انگیز کرتی ہے۔

اس کا ماحصل یہ ہے کہ ہندوستانی موسیقی ہارمونی کے اصول پر قائم ہے لیکن یہ اپنے نمائندہ میلوڈیانہ خصوصیت کی حامل ہونے کے باعث سروں کی نغمگی مسترد کرنے والے تاروں کو برداشت نہیں کر سکتی۔ جہاں مشرقی موسیقی کی محدود ہارمونی مغربی سامع کو کمزور اور خفیف معلوم ہو وہاں مغربی موسیقی کی صاف اور شستہ ہارمونی مشرقی سامع کو میلوڈی کو غارت کرنے والی ایک ہنگامہ خیز شے محسوس ہوگی۔ کیونکہ میلوڈی ہندوستانی موسیقی کی روح ہے۔

مشرقی موسیقی آواز یاساز کی ہے جوالحانی موسیقی کے بعد آتی ہے۔ جب ساز یا آلہ کا ذکر بحیثیت معاون ہو تو یہ تاروں میں ہارمونی پیدا کرنے کے بجائے ممکن حال میں اطمینان اور تنوع کے پہلو نکالنے والی ہم نواؤں میں بجانے کے معنوں میں استعمال ہوتا ہے۔ ہندوستان کی موسیقی کا انفرادی کردار (چاہے راگ ہو یا کمپوزیشن) نغمے کو خود اظہاری بخشتا ہے۔

حواشی

۱) انگریزی میں اسے Solo کہتے ہیں جس کے معنی ایک واحد شخص کے گانے یا بجانے کی چیز ہے۔

۲) ایک خاص نغمہ کو آرکسٹرا میں بجایا جاتا ہے جس میں کئی بالکل مختلف تالیں چلتی ہیں۔

۳) یورپی موسیقی میں جوڑ جو کسی راگ یا راگنی میں لگایا جائے۔ یعنی بیک وقت دو میلوڈیاں۔

۴) تحریر یا مطبوعہ اوراق جن میں گانے یا بجانے کے حصے الگ الگ جدولوں میں ایک دوسرے کے نیچے درج ہوتے ہیں۔

(۵)

موسیقی، جمالیات اور نفسیات

موسیقی کی جمالیات کے لئے نفسیات کی اہمیت کے سلسلے میں کہا گیا ہے کہ کوئی بھی نظریہ (چاہے وہ کتنا ہی مضبوط کیوں نہ ہو)، جمالیات کا کوئی بھی فلسفہ (چاہے وہ فلسفیانہ بنیادوں پر کتنا ہی مستحکم کیوں نہ ہو) نفسیاتی نقطۂ نظر سے انحراف کر کے موسیقیانہ تجربہ (Musical experience) پر بحث نہیں کر سکتا۔ یہ خیال بھی ظاہر کیا گیا ہے کہ جمالیات اپنے آپ کو فن پارے کے حسن میں ظاہر کرتی ہے اور یہی "حسن" فنکار کی تخلیقی قوت اور اثر پذیر سامع (Responsive listener) کے جمالیاتی تجربے سے ایک جمالیاتی شے بن جاتا ہے۔

جمالیاتی ترسیل دو ذریعوں سے ہو سکتی ہے۔ پہلا ذریعہ جمالیاتی طور سے حساس یا بیدار شخص ہے۔ دوسرا ذریعہ فن پارہ ہے جو بالفاظ دیگر فنکارانہ وجدان کی تجسیم یا جمالیاتی خیال بھی ہوتا ہے۔ پس ان میں سے ہر ایک پر لازم ہے کہ جمالیاتی ترسیل کی بنیاد ڈالے۔ چنانچہ فن تک رسائی کے دو راستے کھلتے ہیں۔ پہلا راستہ نفسیات کا اور دوسرا مظہریات کا۔ خالص نفسیاتی رسائی کے ذریعے ہم داخل کے ہر ایک عمل پر ردعمل کرتے ہیں اور (موسیقی کے) لطف و ادراک کے براہ راست تجربے سے باشعور ہو جاتے ہیں۔ مظہریاتی رسائی میں ہماری توجہ فن اور اس کی اہمیت، ترکیب و تعمیر کے طریقوں اور ان داخلی قوتوں پر مرکوز ہوتی ہے جو فن پارے میں اپنے آپ کو ظاہر کرتی ہے۔

سوال یہ نہیں کہ جمالیاتی تجربے کے دوران میں ہمارے شعور میں کیا کچھ گزرتا ہے بلکہ سوال یہ ہے کہ اسے (یعنی جو کچھ گزرتا ہے) کس طرح جمالیاتی کیف کے نزدیک لایا سکتا ہے۔ اور کون سی قوت ہمیں اس کا جائزہ لینے کے قابل بناتی ہے۔ (یہ سوال بھی اہم ہے کہ داخلی ادراک کی کل تشخیص کیسے کی جائے اور اگر ہو بھی گئی تو اس کل تشخیص کی کامل تشریح کیسے ہو سکتی ہے اور مجموعی طور پر جو تجربات ہم نے حاصل کئے ہیں ان کی بنیادوں پر جمالیات کے لئے کس طرح ایک عام نفسیاتی بنیاد قائم کریں گے؟) اس قوت کو داخلی نفسیاتی وضع (Subjective Psychological Attitude) کہا گیا ہے جو نفسیاتی جمالیات (Psychological Aesthetics) کی تہہ میں موجود ہوتی ہے اور جس کا عمل دماغ یا دماغی مظاہر میں حس کو پیدا کرنے پر آمادہ کرنا ہے۔ یہاں ہم اپنی توجہ داخل کی طرف لے جاتے ہیں اور کیفیت مزاج یعنی Mood اور جذبات کا تجربہ کرنے کے علاوہ ان خیالات کا بھی تجربہ کرتے ہیں جو فن پارے پر دھیان (Contemplation) دیتے وقت اور اس سے کیف حاصل کرتے وقت ہم میں ابھرتے ہیں۔

جمالیات میں نفسیاتی نقطہ نظر کے حوالے سے ایک اہم سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ کیا موسیقی کا مقصد محض حقیقی جذبات کو ابھارنا ہے یا پھر یہ کہ کیا موسیقی ایک خود حرکی یا غیر شعوری موسیقیانہ موضوع ہے یا یہ موسیقیانہ خیالات ہیں جو پر صدا (Soniferious) مادے میں یا اس کے ذریعے سے اپنا حسی قابل ادراک اظہار پاتے

ہیں۔

یونانی Hedonists نے سب سے پہلے حس کو بیدار کرنے کے مفروضے کو قائم کیا۔ لیکن وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ انہوں نے اپنے اصلی نظریات میں تبدیلی پیدا کی اور دعویٰ کیا کہ اعلیٰ کیف لمحاتی کیف کو ماورا کرنے اور اس پر غالب آنے میں ہے۔ اپنی تشریح میں انہوں نے افلاطون کا یہ نظریہ پیش کیا کہ فن روح کو ارفع فضاؤں کے بجائے حلقۂ احساس تک محدود رکھتا ہے۔ افلاطون نے یہ مان بھی لیا تھا کہ فن کارانہ عمل کو احساساتی کیف سے کوئی تعلق نہیں ہے اور یوں تخلیقی فن کار کو اپنے ذہن سے اتارا تھا۔ افلاطون کا خیال نفسی مادہ (Psychological Material) کو روحانی تعقل (Spritual intellectual) سے ممیز کرنا تھا۔ افلاطون کے نظریات کی صحیح تشریحات کی خاطر یہ جان لینا ضروری ہے کہ اس کے دور میں موسیقی کو سب فنون پر سبقت حاصل تھی۔ یونانیوں نے موسیقی کو قطعی عظیم الہام تصور کیا تھا۔ ان کے نزدیک موسیقی کائنات کی جملہ تخلیقی قوتوں کی مظہر تھی۔

ارسطو کے مطابق موسیقی اپنی خصوصیات کے لحاظ سے تعقل سے زیادہ قریب ہے۔ اس نے پہلے ہی دعویٰ کیا تھا کہ فن کا مقصد محض فطرت کی نقالی نہیں بلکہ ان سب امور کی تکمیل ہے جو کچھ فطرت نے نامکمل چھوڑے ہیں۔ نوفلاطینیت کے سب سے متاثر کن نظریہ ساز فلاطینس (PLOTUNUS) کے نزدیک فن حسی کیف سے زیادہ جمالیاتی حسن کے قریب ہے۔ فلاطینس نے بھی تعقل کو احساس پر

فوقیت دی۔ وہ کہتا ہے خیالات ہی مادے کو ہیئت دے سکتے ہیں اور صرف خیال ہی بنیادی اختلافات کو ایک معنی خیز اکائی کے سانچے میں ڈھالنے پر قادر ہے۔ فلاطینس پہلا فلسفی تھا جس نے Fantasy کو تخلیقی عمل کے لئے بہت اہم قرار دیا۔ اس کے مطابق Fantasy احساسات اور تعقل کے درمیان ایک بیش بہا شے ہے۔

یہ امر قابل ذکر ہے کہ فلاطینس کے تصورات کا اثر جمالیات کے نقادوں پر ۱۹ ویں صدی تک نہیں پڑا ۔ اگرچہ Vico Giambastista نے تعقل کی دنیا کے تعلق سے جمالیاتی دنیا کی خود مختاری پر زور دیا ہے اور کانٹ نے بھی جمالیات اور تعقل کے درمیان حد امتیاز مقرر کرتے ہوئے حسن کے نظریہ کو منطق اور جمالیات کے دائرے سے آزاد کر لیا۔ تاہم انھوں نے ۱۹ ویں صدی کے وسط تک فن کو نفسیاتی بنیادیں فراہم کرنے کی کوشش نہیں کی۔ نتیجہ یہ کہ حسن محض ایک تجرید بن کر رہ گیا جس کا ماخذ مقدس حسن مانا گیا۔ جمالیات کے نقاد ہمیشہ فن کے معنوں میں حسن اور جمالیاتی تجربہ سے دور رہے۔ ان لوگوں کی توجہ کا مرکز خاص کر وہ تصورات اور تشریحات تھیں جن کا تخلیقی رجحانات اور ٹھوس فن پاروں سے کوئی تعلق نہیں تھا۔ کانٹ نے موسیقی کے بارے میں حفظان صحت '(Hygenic) نظریہ پیش کر کے اسے سستے' عامیانہ اور بازاری خیال کے ساتھ ملا دیا جس کے مطابق قہقہہ اور موسیقی کی افادیت اور اہمیت برابر ہے۔

موسیقی کی داخلی فطرت کی گہرائیوں میں جھانکنے سے نظریہ

سازوں کے لئے حیاتیاتی (Biological) اور یک طرفہ جذباتی نظریات غیر مستحکم پڑ گئے۔ شوپنہار اور ایڈورڈ ہینسلک نے جذباتی نظریات کے خلاف اعلان بغاوت کیا اور موسیقی کو اظہاری ہیت کی مخصوص مثال قرار دیا۔ بعد میں اس نظریہ کی اشاعت جوش اور مستعدی سے ہوئی کہ موسیقی کا جذباتی پہلو غیر جمالیاتی ہے اور جذبات کی یورش حسن کے خلاف ہے۔ یہ خیال بھی عام کیا گیا کہ موسیقی کو مخصوص کیفیات، جذبات اور جوش کو برانگیخت کرنے سے احتراز کرنا چاہیے، بصورت دیگر اس کی خود مختاری اور میدان عمل سلب ہو جائے گا۔

جرمن نقاد Revesz کہتا ہے کہ "میں بھی موسیقی سے بیدار ہونے والے جمالیاتی تجربے کے تاثر اور کیفیت مزاج کی اہمیت سے انحراف کرنے کے بغیر اسی نقطۂ نظر کا حامی ہوں"۔ اس کے مطابق جذباتی فضا کی گونج تجربے کے لئے اس کی کلیت میں لاتعلق نہیں ہے۔ احساس کا بے شک تخلیقی امور اور ان کی لطف اندوزی میں حصہ ہے لیکن اس کے معنی یہ نہیں کہ یہ تخلیقی عمل اور جمالیاتی تجربے کے درمیان ایک فیصلہ کن کردار ادا کرتا ہے۔ ایسی صورت میں پھر ہمیں احساس کی اہمیت کے لئے موسیقی کی تخلیق اور اس کے لطف کے دوران اس کی (احساس کی) موجودگی اور اس کی متاثر کن قوت کو ثابت کرنے کا اہل ہونا چاہیئے تھا۔

اس سلسلے میں تمام موسیقار ایک ممتاز جذبے کے تحت اپنے موسیقیانہ خیالات اخذ کر کے انھیں انگیز کر سکتے تھے۔ یہ ممکن ہے کہ مخصوص موضوعات کا وجود مخصوص ذہنی کیفیات اور مخصوص داخلی

تجربوں کی پیدا وار ہو۔ مگر یہ ایک حقیقت ہے کہ جذبات فی الحقیقت تخلیق کو شہہ دے سکتے ہیں اور بعض اوقات اس کی عمودی خصوصیات پر بھی اثر انداز ہو سکتے ہیں لیکن یہ اس کی ہیت اور اس کے جوہر متقرر نہیں کر سکتے کیونکہ موسیقی کے تکمیلی اجزاء اور ان کی ہیئتیں موسیقیانہ اظہار کی خود رو ہیئتیں ہیں۔

سر اپنے نفسی عضویاتی (Psycho Physiological) فطرت کے باعث جسم پر قوی اثرات مرتب کرتے ہیں اور روح کی نغماتی سطح کو برانگیخت کرتے ہیں۔ اس طرح سے جو احساسات ابھرتے ہیں وہ بہر حال موسیقیانہ احساسات نہیں کیونکہ بہروں اور گونگوں میں بھی (خوشی اور رنج کے وقت) بنیادی جبلی جذبات دیکھے جاتے ہیں جو ارتعاشات سے خارج ہوتے ہیں۔

اگرچہ موسیقیانہ تجربے کے دوران میں ہم حقیقی احساسات کو دبانے میں کامیاب بھی نہیں ہوتے اور اگر وہ بالفرض ابھر ہی گئے تب بھی موسیقی کے جمالیاتی نقطہ نظر سے ان کی اہمیت کم ہے۔ اگر موسیقی ہم پر غائر اثر کرتی ہے تو ہمیں ابتدا ہی میں اس کی تشخیص ان جذبات سے کرنی چاہیئے جو سروں سے انگیخت ہوتے ہیں ۔ یہاں دو باتیں ذہن نشین ہونی چاہیے۔ ایک یہ کہ فن پارہ ہی اثر انداز ہوتا ہے۔ دوم یہ حسی نفسیاتی (Sensous Psychological) اور عضویاتی اثر کا معاملہ ہے۔ اگرچہ اس طرح سے انگیخت ہونے والے جذبات موسیقی کو ایک مخصوص جادو بخشتے ہیں تاہم یہ خالص جمالیاتی طور پر حساس شخص کی نفسی جوش آفرینی (Psychic Excitation) کو دبا کر موسیقی کے

تحمیلی مافیہ (Concatenation) کے موافق اپنے آپ کو بنائے۔ صرف
اسی ذریعے سے وہ موسیقی سے منسلک سلاسل کو منضبط کر کے انھیں
فنی تجربے سے متجاوز ہونے سے روک سکتا ہے
جمالیاتی رسائی مظہریاتی ہیت حاصل کرنے کے لئے ایک دوسری
ہی بات کا تقاضا کرتی ہے۔ یہاں فن پارہ اپنے تکمیلی عناصر (ہیت،
بناوٹ، تنوع، وسعت، ہیت کی اکائی وغیرہ) کے ساتھ فیصلہ کن شے
ہوتی ہے۔ یہ براہ راست رسائی نہیں ہے۔ موسیقیانہ تخلیقات کو ان کی
جمالی خصوصیات کے حوالے سے سمجھنے اور ان پر فیصلہ دینے کے لئے
جمالیاتی وجدان، قوت تجزیہ، وسعت علم اور اسلوب کا قطعی احساس ہونا
لازمی ہے۔ چنانچہ Francis J. Coleman نے فن کے نقاد کے لئے
اولین شرط عمق احساس قرار دی ہے۔ فن موسیقی کے نقاد کے بارے
میں وہ کہتا ہے۔

if he is a critic of music he must have good pitch پس
مظہریاتی رسائی کا اصلی مقصد موسیقی سے قطع نظر دیگر علامتی فنون میں
زیادہ آسانی سے تشریح کے پہلو نکالنا ہے۔

اگر ہم موسیقی کو اس کے ہمہ جہت اثرات مرتب کرنے کے
لئے آزادانہ ماحول فراہم کریں تو علامتی فن کی طرح ہم اس سے بھی
بیرونی رسائی حاصل کر سکتے ہیں۔ فن میں مظہریات کا مطمع نظر فن
پارے کو اس کی فنی ہیت، اس کے تمام پہلوؤں اور اس کی محرکاتی
قوتوں کو گرفت میں لانا ہے۔ تخلیقی فن کار کا ارادہ جمالیاتی طور سے
حساس شخص کی مظہری رسائی سے ہم آہنگ ہونا چاہئے کانٹ کے

خیالات میں جمالیات کی عمومی قدر و قیمت کو داخلی تخلیق میں محسوس کیا جا سکتا ہے۔ کسی بھی فن کا جذباتی اور ماحولیاتی موضوع عمومی قدروقیمت کا دعویٰ نہیں کر سکتا۔ موسیقی کی سماعت یا کسی مجسمے پر دھیان دیتے وقت سب میں یکساں طرح کے کیفیت مزاج، اور سکون کے احساسات پیدا نہیں ہو سکتے۔ کسی بھی فن پارے کے پرکیف اثرات یا ان کی مخالف سمت اس کی عمومی قدروقیمت کی سند نہیں ہوتے بلکہ فن کی قدروقیمت کا معیار جمالیاتی تجربہ ہونا چاہیئے۔ جو جمالیاتی تجربہ ہم مظہری رسائی اور تجزیاتی رسائی سے حاصل کر سکتے ہیں۔ اور یہی جمالیاتی تجربہ جمالیاتی تحسین کی بنیاد بھی ہے۔

نفسیاتی مظاہر (جذبہ و احساس) اقداری دنیا سے خارج ہیں۔ حتیٰ کہ وہ مخصوص احساسات اور کیفیت مزاج جو فن کی پیداوار ہیں اور جنھیں عموما ابتدائی جمالیاتی احساسات کہا جاتا ہے۔ جمالیات سے نہیں نفسیات سے متعلق ہیں۔ نتیجہ یہ کہ جمالیات میں نام نہاد نفسیاتی جمالیات کا کوئی رجحان نہیں۔ نفسیاتی جمالیات تجزیاتی نفسیات کا ایک شعبہ ہے جس کے مطابق فن (بشمول موسیقی) کا اپنی قدر و قیمت کے ساتھ نا قابل تنسیخ رشتہ ہے۔ اس رشتے کو روح محسوس کرتی ہے اور ذہن ہیت دے کر مکمل طور پر اس کو تشخص بخشتا ہے۔

فن کار جذباتی تجربے کے لئے فن کی تخلیق نہیں کرتا بلکہ اس کا مقصد اپنے آپ کو اپنے روحانی مقاصد کے ساتھ ظاہر کرنا ہوتا ہے۔ ایک با کمال فن کار اپنے ان موسیقیانہ خیالات کو ہیت دے کر مزین کرتا ہے جو اسے وجدانی طور پر حاصل ہوتے ہیں جب کہ

جمالیاتی طور حساس سامع ان خیالات کو اپنے اندر ضم کر کے فن پارے کے بہت قریب آجاتا ہے۔

سروں کے مرکب حسی مادہ کی علامت ہوتے ہیں۔ انھیں بہ انداز نوبہیت پذیر کر کے موسیقی کے اندر حسن پیدا کیا جا سکتا ہے ایک ماہر موسیقی کو چاہیے کہ وہ دوسروں کے فن پاروں کی تخلیق نو میں ان نفسی ساختیاتی عوامل کا تجزیہ بدرجہ اتم کر کے اپنی وضاحتی قوت کو بروئے کار لائے تا کہ کاغذ پر لکھے ہوئے سروں میں جان پڑ جائے۔ موسیقی کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ یہ اپنی اس بلیغ ہیت کی وجہ سے انسانی عمل کی ایک مخصوص اور خودرو دینا ہے جو دوسرے عوامل سے آزاد ہے۔ یہ تعقل اور حس کے درمیان ہم آہنگی کی ایک لطیف علامت ہے۔ چنانچہ فن کی کوئی شاخ موسیقی کے وقار کے برابر ترکیب حاصل کرنے کی اہل نہیں ہے۔

دوسرے فنون کے مقابلے میں موسیقی کے تخلیقی سوتے جو زیادہ گہرے اور پنہاں ہوتے ہیں ایک ایسی فضا سے بہتے ہیں جس میں فرد (Individual) اور اجتماع (Collective) ایک غیر منقسم ترکیب پاتے ہیں۔ خود عظیم اساتذہ موسیقی کے فن پارے بھی ان مخصوص خیالات، ہیجانات اور تمناؤں کے حامل ہیں جن کی جڑیں اجتماع میں پیوستہ ہوتی ہیں۔ اس نقطۂ نظر سے دیکھنے کے بعد یہ نتیجہ اخذ کیا جاتا ہے کہ موسیقی نہ صرف فن کار کے موسیقیانہ خیالات کی مظہر ہے بلکہ یہ ان اجتماعی مقاصد کو بھی ظاہر کرتی ہے جو اس کی پیدائش اور ترتیب میں برابر معاون ہوتے ہیں۔ حتیٰ کہ زندگی کی لے

اور رفتار کے علاوہ روح کی آرزویں اور میلانات بھی جو حاشیۂ شعور میں بھی داخل نہیں ہوتیں۔ موسیقی میں بیان ہوتے ہیں ۔
فن اپنی حساس قوت کی وجہ سے انسانی شعور کی سطح کی تہوں میں کار فرما قوتوں کے عوامل سے بہت قبل ردعمل کرتا ہے۔ پس فن بالخصوص موسیقی کے لئے ارادہ (Intention) بہت اہم ہے ۔

کتابیات

۱) G. Revesz : Introduction to Psychology of music.

۲) Francis J. Coleman : Contemporary studies in Aesthetics

۳) B. Croce : Aesthetics

۴) Bosanquent : Concepts of Aesthetics

۵) Rajan Ghosh : Aesthetics Theory & Art.

۶) Simpson David : German Aesthetics and Literary criticism

(٦)

موسیقی کی جمالیاتی قدر

(چند مغربی نظریہ سازوں کی نظر میں)

موسیقی کی اہمیت اور افادیت کے بارے میں قدیم نظریہ سازوں نے نہایت سطحی اور غیر منطقی باتوں کا اظہار کیا ہے۔ مثلاً یہ کہ "فن موسیقی کو حکیموں نے اپنی حکمت سے نکالا اور مثل دوسری صنعتوں (۱) کے اپنے اشغال و اعمال میں بحسب اغراض مختلفہ استعمال کرتے رہے۔ منجملہ بہت سے اسباب اس صنعت کے ایجاد و اختراع کا کتب موسیقی میں لکھا ہے کہ یہ لوگ نجوم سماوی کی ذی روح مدرک اور اس عالم میں متصرف موثر مانتے ہیں اور جو تغیرات و حوادث مثل سعادت و نحوست وبا و طاعون و فتح و شکست و غلبۂ دشمن و اسیری و رہائی وغیرہ ان پر وارد ہوتے ہیں، ان سب کو ستاروں کے غضب و رحم پر محمول کرتے تھے۔ یہ اعتقاد جب ان کے دلوں میں راسخ ہو گیا تو انھیں ایک حیلہ کی ضرورت محسوس ہوئی جو برے وقت میں ان کے نجات کا وسیلہ اور اچھے وقت میں فرحت و سرور کا ذریعہ ہو۔(۲) چنانچہ موسیقی کو ذریعہ فرحت و سرور بنایا گیا۔ اس کے علاوہ جنگ و شجاعت کو ہیجان میں لانے کے لئے یہ فن کام میں لایا گیا۔ اور عبادت، جنگ، غم اور خوشی کی حالت کے ماسوا ہم دیکھتے ہیں کہ یہ "صنعت" اور بھی بہت کاموں میں دخل پا گئی۔ مثلاً ــــ "حدی، گھوڑے، بکری اور بیل کو پانی پلاتے وقت سیٹی بجا کر ان کو پانی کی طرف متوجہ کرنا، دودھ دوہتے وقت ایک خاص قسم کا راگ الاپنا وغیرہ وغیرہ(۲)۔ یہ تو یہ موسیقی کی افادیت کے بارے میں صاحب

کاشف الحقائق نے عجیب و غریب واقعہ نقل کیا ہے جس کا خلاصہ یہ ہے کہ ایک بوڑھے گویے نے ساری رات سارنگی بجا کر بھیڑیوں کو محو و سہو کرکے جان کی نجات پائی۔

الغرض موسیقی کی اہمیت اور افادیت کے بارے میں مذکورہ بالا باتیں ایک پسماندہ سماج (۲) کے غیر معروضی نظریات کا نتیجہ ہیں۔ موسیقی فرحت و سرور کا ایک ذریعہ تو ہوسکتی ہے مگر اس وجہ فرحت و سرور کو اتنے آسان اور سادہ الفاظ میں بیان نہیں کیا جا سکتا۔

موسیقی دیوتاؤں کو خوش کرنے یا عبادات میں انہماک پیدا کرنے کا ایک ذریعہ ہوسکتی ہے (یہ اہل ہنود کا تصور ہے) مگر اس طرح اس کی بنیادی حیثیت مشکوک اور محدود ہو جاتی ہے۔ جانوروں کو رام کرنے کا موسیقی کے بارے میں تصور اور اس طرح کی خیالی باتیں فن موسیقی سے متعلق سطحی معلومات کا نتیجہ ہیں۔ سائنس، فلسفہ اور دیگر علوم نے ابھی آدم کی نفسیات کو تسخیر کرنے میں مکمل طور کامیابی حاصل نہیں کی ہے۔ مافوق الفطری عناصر اور حیوانوں کی تو کوئی بات ہی نہیں۔

موسیقی کے بارے میں سب سے پہلے افلاطون نے غلط فہمیاں پیدا کی ہیں۔ اصل میں افلاطون کے پیش نظر ایک صالح سماج کا خاکہ تھا جس میں رنگ بھرتے بھرتے وہ موسیقی اور دیگر فنون کی اساسی اہمیت سے صرف نظر کر گیا۔ مثلاً وہ کہتا ہے کہ "انسان اپنی ضروری احتیاجات کی تسکین پر قانع نہیں ہوتا، نفیس اور لطیف چیزیں بھی مانگتا ہے۔ نقاشی، شعر، موسیقی سب اس کی ضرورتیں بن جاتے ہیں۔(۴)

موسیقی کو نفیس اور لطیف چیز ماننے کے بعد بھی وہ "ریاست" میں موسیقی کو یہ درجہ دیتا ہے کہ موسیقی میں بھی ریاست کا یہ کام ہے کہ مختلف راگ اور راگنیوں میں تبلائے کہ کس کی اجازت ہے ۔ کس کی نہیں۔ مختلف آلات موسیقی میں سے کن کا استعمال جائز ہے، کن کا ناجائز، ریاست کا فرض ہے کہ تعلیم کے اس ذریعے (۵) کو بھی اخلاقی مقصد کا تابع کرے جس کا حصول مطلوب ہے اور موسیقی کو سادہ بناکر روح کی سادگی اور یگانگت کے قیام و بقا کی سبیل کرے"۔ بقول ذاکر حسین "عجیب ستم ظریفی ہے کہ دنیا کے سب سے بڑے ادیب کے ہاتھوں ادب، موسیقی اور آرٹ کی آزادی سلب کرنے کی ایسی تجویزیں تیار ہوئیں۔ (۶)

افلاطون کے بعد سب سے مؤثر نظریہ ساز ارسطو گزرا ہے۔ ارسطو نے جہاں اپنے استاد گرامی کے بیشتر نظریوں کی تردید و تطہیر کی وہاں اس نے فن کی آزادی برقرار رکھنے پر بھی زور دیا۔ مگر چونکہ فنون کے بارے میں بحث کرتے وقت اس کے بیشتر دلائل "المیہ" پر مرکوز ہوتی ہیں، اس لئے فن بالخصوص موسیقی کی اہمیت کے بارے میں ہمیں ارسطو کے عہد سے بہت آگے جانے کی ضرورت محسوس ہوتی ہے۔ موسیقی کی افادیت کے بارے میں کچھ بیان کرنے سے پہلے نقد فن کے بارے میں جدید نظریات کی بحث لازمی ہے۔

مغرب میں کلاسیکی قدامت کا اثر دیر تک کار فرما رہا ہے۔ کم از کم رومانی تحریک تک مغربی علوم نے روم اور یونان کے کلاسیکی ماضی کے پس منظر سے ہی استفادہ کیا ہے۔ اگرچہ ذوق اور اسلوب کی

شدت نے نئی تحریکوں کو جنم دیا تاہم یورپی فنون کی تنقید کے ابتدائی ادوار میں کلاسیکی قدامت کے خدوخال تکرار کے ساتھ نمایاں ہوتے رہے۔ یہ ایک حقیقت ہے کہ کلاسیکی نظریہ سازوں کے نظریات مختلف علوم کی دریافت اور ایجادات کے ساتھ ساتھ بدلتے رہے۔

کارولنجانی (۷) عہد کے کلاسیکی نشاۃ الثانیہ میں بھی روم کے تیسری اور چوتھی صدی کے ان استخراجات سے استفادہ کیا گیا جنھیں بزنطینی یا کرسچین نمونوں میں بلواسطہ طور پر دیکھا گیا تھا۔ نشاۃ الثانیہ کے لئے ایک زندہ تحریک بننے کے باعث قدامت پرستی کا رجحان علمی اصولوں میں بھی سختی کے ساتھ داخل ہو گیا جس کی بنا پر معاصر فن کاروں پر بھی قدیم نمونوں کو عائد کیا گیا اور اسی رجحان کے پیش نظر فن میں حتمی تکمیل اور جمال فطرت کو ظاہر کرنے کے معیار بھی قائم کئے گئے۔ یہ اصول پرستانہ کلاسیکیت فرانس کے عظیم نو کلاسیکی ناقد A.C. QUATREMERE DE QUIRCY کے ہاتھوں بام عروج کو پہنچی جس نے یہ نظریہ پیش کیا کہ فنون کی حتمی تکمیلیت دیکھی ہوئی چیزوں کے بازیافت میں نہیں۔ کیونکہ ان کی تکمیلیت ہمیشہ مشکوک رہتی ہے بلکہ فنون کی تکمیلیت اس خیالی جمالی فطرت میں ہے جو فطرت کے اندر حسن حقیقی کے اصولوں کے عین مطابق ہو۔ اس نے بھی یونانی نظریات اور اصولوں کو مقدم سمجھا تھا۔ اس کے باوجود نو کلاسیکی نظریہ سازوں نے اپنے پیش رو نظریہ سازوں کی طرح کلاسیکی آرٹ کے حقائق کے (ان کے اپنے) انفرادی اور یک طرفہ مشاہدات عائد کئے اور نہایت ہی اندھا دھند انداز میں ان نظریات کو رواج دیا۔

یہ سب فنون کی تاریخ کا ایک مختصر پس منظر تھا۔ ہمارا تعلق فن کی جمالیات (۹) سے ہے کیونکہ موسیقی کی حقیقی قدر اس کی جمالیاتی اساس میں موجود ہے خود جمالیاتی نظریات میں بھی قدامت پرستی کا رجحان بہت حد تک غالب رہا۔ چنانچہ Haroed Osborne نے لکھا ہے

"---- یہ زبان جو ہم استعمال کرتے ہیں۔ یہ مقولے جن کی مدد سے ہم خود سے اور دوسروں سے اظہار کرنے میں مدد لیتے ہیں۔ یہ تصوری دائرہ عمل جو ہمارے باہمی ربط کو ہمارے فنون کی جانب ایک عملی سمت عطا کرتا ہے۔ ان سب کا تعلق قدامت سے ہے۔ رومانی عہد نے خود اختیاری کی تخلیقی اصلیت اور افسانوی تخیل کی قدرو قیمت (جو سب کے سب روبہ انقلاب ہیں) جیسے نئے رجحانات کو جب تک پیدا نہ کیا تھا۔ جمالیات میں خال ہی کوئی ایسا نظریہ تھا جسے یونانی یا روم کے عہد پارینہ سے اخذنہ کیا ہو"---- (۱۰)

دور جدید میں جمالیاتی تجربہ کی نسبتاً اچانک توسیع کے ساتھ (جبکہ دنیا کا ہر فن ہر متنفس کی حد بصیرت کے قریب لایا گیا ہے اور جمالیاتی حدیں سرعت کے ساتھ وسیع ہو گئی ہیں) اشد ضرورت اس بات کی ہے کہ تصوری تنقیدی مواد کو وسعت دیکر اس پر نظرثانی کی جائے۔ اس امر کے لئے تصورات میں مضمر خیالات کے پس منظر کا ادراک کرنا ضروری ہے۔

جمالیاتی تنقید کے بارے میں کچھ کہنے سے پہلے اس بات کا ذکر ضروری ہے کہ فن کی تنقید میں قدیم نظریات سے لئے گئے چند

خیالات مثلاً ہم نوائی (ہم آہنگی) (Harmony) ترکیب (ترتیب) (Composition)، تناسب (Proportion) شستگی (Concinnity) وغیرہ کی فنی تنقید میں بہت کم عملی مناسبت ہے۔

اگر ہم یورپی سماجی تاریخ کا ایک غیر جانبدارانہ مجمل جائزہ لیں تو فنون لطیفہ سے دل چسپی یا وجہ ذوق کے تین درجات کا پتہ چلتا ہے، جو سماجی عمل، رواج اور ذوق کے تغیرات سے پیدا ہوئے ہیں۔ ان میں ہر ایک نظریے کی آبیاری کے لئے فن کے ناقدوں کا ایک امتیازی گروپ منسلک تھا اور ان کا ایک تنقیدی معیار بھی مخصوص تھا اگرچہ معیار نقد کلی طور پر بلاشرکت غیرے یا سخت گیری کے لحاظ سے ایک دوسرے سے مختلف نہ تھے، بلکہ یہاں بھی تفاعل کا عمل تھا اور یہ معیار انتقاد کبھی کبھی بیک وقت متناقص طور پر فرض کئے گئے۔ ان تینوں نظریات کا مختصر جائزہ اس طرح لیا جاسکتا ہے۔

ا۔ نظریۂ عملیت (Pragmatism) (۱۱)

اس نظریہ کی اساس مندرجہ ذیل نکات پر قائم ہے۔

ا۔ فن بحیثیت ایک صنعت

ب۔ فن بحیثیت ایک ذریعہ تعلیم و ترقی

ج۔ فن بحیثیت ایک ذریعہ برائے مذہبی و اخلاقی وعظ و نصیحت

د۔ فن بحیثیت ایک ذریعہ برائے اظہار جذبات

ہ۔ فن بحیثیت ایک ذریعہ برائے نیا پن، وسعت تجربہ

اس نظریے کو Instrumental Theory of Art بھی کہتے ہیں۔ (۱۲)

۲۔ نظریہ فطرت (Naturalism) (۱۳)

اس نظریہ کی بنیاد مندرجہ ذیل اصولوں پر قائم ہے۔

ا۔ حقیقت پسندی (Realism) یعنی فن بحیثیت عکس اصل

ب۔ مثالیت پسندی (Idealism) یعنی فن بحیثیت عکس، مثال یا خیال

ج۔ اختراعی قصہ (Fiction) یعنی وہ فن جس سے تخیلی تقلیدی خیال یا غیر قابوشدہ خیال کا عکس بر آمد ہو۔

۳۔ جمالیاتی ذوق یا ہئیتی نظریہ فن (۱۴)

اس نظریہ کے اصول یہ ہیں۔

ا۔ فن بحیثیت ایک خود مختار تخلیق

ب۔ فن بحیثیت ایک نامیاتی اکائی

مغربی مفکرین نے جمالیات کے متعلق جو نظریات پیش کئے ہیں ان میں ارسطو کے خیالات جمالیاتی تصورات میں اہم حیثیت کے حامل ہیں۔ اس کا نظریۂ حسن و فن آج بھی قابل قبول ہے۔ کلاسکی مفکرین کے آخری دور میں رواقیت، ابقوریت، تشکیک اور نو فلاطینیت کی تحریکات ظہور پذیر ہوئیں۔جو تاریخ جمالیات میں اہمیت رکھتی ہیں۔

موسیقی کے بارے میں ابقوری طرز فکر کے حوالے سے پہلی صدی کے ایک مفکر، فلوڈیمس نے اپنی تصنیف "موسیقی" میں فیثاغورس، افلاطون اور ارسطو کے اس نظریہ کی تردید کرتے ہوئے جس کو بعد میں ہیتیت (Formalism) سے تعبیر کیا گیا، لکھا ہے کہ

موسیقی بذات خود نہ تو جذبات کو برانگیختہ کر سکتی ہے اور نہ روح کو اخلاقی بالیدگی عطا کرنے میں اثر انداز ہو سکتی ہے۔ (۱۵)

اس کے بعد فلاطینس (305-270) نے یہ نظریہ پیش کیا کہ حسن خاص طور پر حسن باصرہ کو متاثر کرتا ہے۔ لیکن حسن تو سماعت میں بھی ہوتا ہے کیونکہ الفاظ کے مخصوص کمبنیشن اور ہر قسم کی موسیقی کے آہنگ اور زیر و بم حسین ہوتے ہیں اور خود ذہن حسیات کی دنیا سے پرے ایک اعلیٰ مقام پر پہنچ جاتا ہے۔ (۱۶)

ہیگل نے موسیقی کو رومانی فن کے ذیل میں لایا ہے (۱۷) اور کہا ہے کہ موسیقی (اور شاعری) شعور کی خارجی سطحوں پر بھٹک کر رہ جاتی ہے لیکن شعور کی گہرائیوں میں اتر کر ایک روحانی عمل بن جاتی ہے۔ ہیگل کے مطابق موسیقی وہ فن ہے جس میں خیال ابلاغ پر غالب آتا ہے اور روحانیت کی طرف لے جاتا ہے۔

آرتھر شوپنہار نے موسیقی کے بارے میں جو نظریات پیش کئے ہیں ان سے ۱۹ویں صدی کی جمالیات میں ایک نیا اضافہ ہوا ہے۔" موسیقی کو وہ اپنے ارادے کی تجسیم کی بلند ترین شکل تسلیم کرتا ہے۔ کیونکہ اس میں اول تا آخر ایک ہی تخیل کو مجموعی طور پر پیش کیا جاتا ہے۔ موسیقی دوسرے فنون کی طرح تصورات کی نقل نہیں بلکہ خود ارادے کی نقل ہے۔ جس طرح الفاظ کو عقل کا ترجمان کہا جاتا ہے اسی طرح موسیقی جذبات و تاثرات کی زبان ہے جو براہ راست ہمارے حواس کو متاثر کرتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ موسیقی کا اثر دوسرے فنون کے مقابلے میں زیادہ قوی ہوتا ہے۔ (۱۸)

شوپنہار نے موسیقی کو تجریدی فن قرار دیا ہے۔ موسیقی داخلی دنیا کی ترجمانی سے معذور ہے۔ اس کا دائرہ خالص جذبات ہیں۔ شوپنہار کے الفاظ میں جب دوسرے فنون انفرادی اشیاء کو منعکس کرتے ہیں وہ ہم پر ان خیالات کا علم عائد کرنے کی کوشش کرتے ہیں جو ہماری مرضی کے خلاف ہوتا ہے۔ موسیقی مظاہر کی ترجمانی سے ہٹ کر اس خیال سے ہمیں دور لے جاتی ہے جو ہماری مرضی کے خلاف ہو۔ اس لئے موسیقی کا خارجی دنیا سے کوئی اہم تعلق نہیں ہے۔ یہ جذبات کا بلا واسطہ اظہار کرنے کا عمل کرتی ہے۔

ہیگل بھی "بصری ذریعہ" کے مقابلے میں آواز کے تجریدی نیچر اور موسیقی کے غیر مثالی پہلو پر زور دیا ہے اس کے خیال میں موسیقی بے مراد داخلی زندگی کا مظہر ہوتی ہے جسے تجریدی داخلیت کہتے ہیں۔ اس کے نتیجے میں موسیقی خارجی دنیا کے اظہار سے صرف نظر کر کے محض آواز یا گونج خلق کرنے پر مامور ہے۔ لیکن اس کی عمیق ترین ذات (Self) شخصیت کی گہرائیوں اور بیدار روح کی طرف منتقل ہو جاتی ہے۔ (۱۹)

لنیگر نے بحث کی ہے کہ ایک فن پارے کی ہیت احساس یا جذبے کا اظہار کرتی ہے اور یہ کہ ہیت احساس کی ہی ایک شکل ہے۔ فن کار بالخصوص موسیقار ایک غیر منطقی طور سے جذبات کی فطرت سے آگاہ ہوتا ہے اور اس کے پاس ان جذبات کی ہیت کا وجدانی ادراک ہونا چاہئیے۔ وہ ان جذبات کو فنی استعادہ کی ظاہری شکل یا بلاواسطہ شکل میں پیش کرتا ہے۔ (۲۰)

لینگر نے کہا ہے کہ موسیقی اظہار ذات یا محض ایک صدا نہیں بلکہ انسان کے ادراک بالحواس کی شکلوں کو علامتی طور پر پیش کرتی ہے ــ اس کا کہنا ہے کہ سر جذبات کے مقابلے میں زیادہ آسانی سے تخلیق کئے جاسکتے ہیں۔ ایک دوسرے سے جوڑے جاسکتے ہیں۔ اور پہچانے جا سکتے ہیں۔ اور ان کے جنرل پٹیرن کو بار بار دہرایا جا سکتا ہے۔ یعنی۔ آواز ایک ایسا میڈیم ہے جس کو آپ اپنی مرضی کے مطابق کمپوز کر سکتے ہیں اور دہرا سکتے ہیں جبکہ جذبات کے ساتھ یہ ممکن نہیں۔ اسی طرح سروں کو بطور سمبل استعمال کیا جا سکتا ہے۔ چنانچہ موسیقی اس لئے اہم ہے کہ اس کا گہرا تعلق ہماری جذباتی زندگی سے ہے۔ موسیقی موسیقار کے جذبات کے بجائے اس کے ادارک حسیات کا علامتی اظہار ہے یعنی موسیقی ایک علامتی فارم ہے جس کے ذریعے موسیقار انسانی حسیت سے آگاہ ہوتا ہے اور دوسروں کو آگاہی بخشتا ہے۔ اب یہ مسئلہ پیدا ہوتا ہے کہ ہم زبان کو علامت تصور کرتے ہیں اور موسیقی کسی قسم کی زبان نہیں ہے کیونکہ یہ الفاظ سے عاری ہے۔ اس کی معنویت مختلف ہے۔ زبان کی طرح یہ طے شدہ تلازمے نہیں رکھتی ۔ ہم اس کی لطیف ہیتوں کو ان کی مناسبت سے معانی پہنا سکتے ہیں۔ موسیقی میں حیّت اور زندگی کے سانچے کا مفہوم ہے۔ اسے فوراً محسوس کیا جا سکتا ہے اور یہ داخلی تجربہ بن جاتا ہے۔ اس طرح موسیقی ایک "پرمعنی ہیت" ہے جو ایسے تجربات کا اظہار کرسکتی ہے جن کے اظہار سے زبان قاصر ہے۔ جذبۂ زندگی حرکت اور احساس اس کے مفہوم میں شامل ہے۔ سوزن لینگر کے خیال میں

موسیقی کی یہ مخصوص تھیوری آرٹ کے مجموعی نظریہ کو جنم دے سکتی ہے جو تمام فنون کے لئے مشترک ہو سکتی ہے۔ (۲۱)

کارل مارکس اور فریڈرک اینگلز جو کہ جدلیاتی مادیت کے بانی ہیں نے جمالیاتی نظرئے کے پیش نظر کہا ہے کہ موضوع اور معروض میں خاص رشتہ ایک نئی جمالیاتی صورت اختیار کر لیتا ہے۔ اس جمالیاتی رشتہ کی بنیاد تاریخی اور سماجی ہے جس کا اعلیٰ سے اعلیٰ تر فنی شکل میں انسانی محنت کا بڑا حصہ ہوتا ہے اور جو ایک نئے تاریخی اور سماجی عرفان کا ذریعہ بھی ہے۔ اس نظرئے کے مطابق فن دوسرے تمام عوامل کی طرح تہذیبی تعمیر اولیٰ رکھتا ہے اور جس کا تعلق تاریخی، عمرانی اور بالخصوص اقتصادی حالات کی بنا پر ہو سکتا ہے۔ چنانچہ Nadeznda Kashina کے مندرجہ ذیل اقتباس کے مطابق موسیقی کی افادیت مارکسی نظرئے کی رو سے یوں ہو کر رہ گئی اقتباس ملاحظہ فرمائیں۔

"Music appeared at the lower stages of social development when its role was primarily utilitarian : A tune was suggested by the rhyth m of work movements facilitating them and helping to make work more productive, rhyth m united people in a single process. Music consolidates and develops the function of sound communication through human speech"

(Aesthetis of Dostoyesky)

بیسویں صدی میں بالخصوص امریکہ اور برطانیہ میں تنقید کے نئے دبستانوں کی داغ بیل پڑی۔ ان میں سب سے اہم تنقیدی نظریہ وہ ہے جس میں فنی تخلیق کی خود مختاری کی اہمیت پر زور دیا گیا۔ ایڈورڈ ہینسلک اور کلایو بیل اسی نظرئے کے حامی تھے۔ انھوں نے فن کی اہمیت کو مقدم سمجھا۔ ۱۹۲۰ سے ۱۹۲۹ میں نئی تنقید کے حوالے سے رچرڈز نے عملی تنقید کے پہلو سے جمالیات میں فن کی قدروں پر خاصا زور دیا

اس سے پہلے گشالٹ تھیوری (۲۲) کے حوالے سے انیسویں صدی کے اواخر میں جرمنی اور آسٹریلیا کے نظریہ سازوں نے ایک ایسا فلسفہ پیش کیا جس کے مطابق مظہر کو وہ شے مانا گیا جس کا فوری ادارک کیا جاسکتا ہے۔ اس فلسفے کی بنیاد جوہر یا ماہیت کے فلسفے پر قائم ہے۔ اس فلسفے کا آغاز ایڈمنڈ ہسرل نے کیا۔ گشالٹ نفسیات تجربے کے ATOMISTIC جوہری یا ذروی تجربے کے ردعمل کے طور پر ظہور میں آیا۔ ذروی نظرئے کے تحت معروض کے تجزئیے کے سادہ ترین جزویات میں تحلیل کرنے کے بعد ہر جزو کو علٰحیدہ کیا جاتا ہے۔ اس کے بر عکس جرمن لفظ گشالٹ (Gestalt) کا مطلب Pattern سانچہ یا مجموعی نظام (Configuration) سمجھ لیجئے۔ یعنی اجزاء کا مجموعی نظام یا سانچہ جو ایک مخصوص کلیت کی تشکیل کرتا ہے۔ (۲۲)

بیسویں صدی کے عظیم نظریہ ساز سارتر نے سارے فنون لطیفہ کی جداگانہ حثییت کا نظریہ پیش کیا۔ اس نے کہا تھا کہ ادب اور

آرٹ کے نظریات بھی مختلف ہیں۔ ہر آرٹ نہ صرف تکمیل شدہ صورت میں خصوصی ہے بلکہ اس کے عناصر ترکیبی بھی مختلف ہیں۔ رنگوں اور سروں کو ترتیب دنیا ایک چیز ہے اور الفاظ کے ذریعے اظہار ذات دوسری۔ سر رنگ اور فارم علائم نہیں وہ اپنے علاوہ اور کسی چیز کی طرف اشارہ نہیں کرتے۔

ویٹ گن اشٹائن تجزیاتی فلسفے کے ارتقاء میں جمالیات اور زبان کے مابین اتحاد پر زور دیتا ہے۔ اس کے نزدیک زندگی میں جمالیاتی محاکے سے بصیرت پیدا ہوتی ہے۔ لیکن جمالیاتی محاکےمیں ایسے الفاظ جیسے "حسین" "خوبصورت" "عمدہ" وغیرہ کوئی خاص رول ادا نہیں کرتے۔ ان الفاظ کو موسیقی کی تنقید میں بھی استعمال نہیں کیا جا سکتا بلکہ کہا جا سکتا ہے کہ "سر کا زیرو بم ملاحظہ فرمائیں۔ (۲۴)

بیسویں صدی کے سب سے اہم مفکروں میں فرائڈ اور یونگ تھے۔ انھوں نے فن جمالیات اور نفسیات کا ایک ایسا نظریہ پیش کیا جواب تک کے نظریوں میں سب سے زیادہ مقبول ہے۔ ان کے نظریات کی اساس انسانی نفسیات کی تحلیل پر ہے۔

فرائڈ کے نظریہ افادیت فن پر بحث کرتے ہوئے وزیر آغا نےلکھا ہے کہ فرائڈ کے خیال میں انسان جب عام زندگی میں اپنی خواہشات کی تکمیل نہیں کر سکتا تو خوابوں کے ذریعے ان کی تکمیل کا سامان بہم پہنچاتا ہے یا کسی نیوراتی کیفیت میں خود کو مبتلا کر لیتا ہے۔ یہی کام وہ فنی تخلیق سے بھی لیتا ہے۔ گویا تخلیق فن کار کی مخفی خواہشات کی تسکین کا ایک ذریعہ ہے۔ (یوں فرائڈ نے نیوراتی

کیفیت، فنی تخلیق، فلسفہ اور مذہب کو ایک ہی کھاتے میں ڈال دیا۔ (۲۵)

موسیقی کے جذباتی پہلو کی تائید اور تردید میں بہت کچھ لکھا جا چکا ہے۔ روجر شنیز نے لکھا ہے کہ جذبے کی ایک خاص شکل اور اس کا ایک متعین مقام ہے۔ جبکہ موسیقی گہرائی میں اترتی ہے اور اس قوت تک پہنچتی ہے جو ہمارے بطون میں پھیلی ہوئی ہے۔ روجر شینز نے موسیقی کی تخلیق کے سلسلے میں چند اہم مدراج کا بھی ذکر کیا ہے۔ مثلاً داخلی تحریک (Inspiration) اور ترتیب (Composition) اور لکھا ہے کہ داخلی تحریک کا تعلق اسلوب (Style) سے ہے ادارک کا ہیت سے اور ترتیب کا عمل یہ ہے کہ موسیقار اس نغمے کو سنے جو باطن میں مرتب ہورہا ہے اور پھر اسے جنم دے ڈالے۔ باطن کی کار فرمائی کے بعد اس کا موقف یہ ہے کہ موسیقار اس کچے مواد میں معنی پیدا کرتا ہے جو اس کی فطرت اسے مہیا کرتی ہے۔ روجر شینز کی طرح بیرلڈ نے بھی باطن کے کچے مواد کی قلب ماہیت کا ذکر کیا ہے۔ موسیقی کے بارے میں ایک مروجہ خیال یہ بھی ہے کہ موسیقار سر کے ذریعے اپنے جذبات کا اظہار کرتا ہے۔ سوسن لینگر نے اس خیال کی تردید میں وگنر (Wagner) کا یہ قول پیش کیا ہے کہ موسیقی کسی خاص شخص کے ان جذبات کا اظہار نہیں جو کسی خاص واقعے سے برانگیختہ ہوتے ہیں بلکہ رد جذبات کا اظہار ہے اور یہ اظہار ہزار صورتیں اختیار کرنے پر قادر ہے۔ (۲۶)

اس صورت میں فن پارہ شخصیت سے آزادی یا فرار کا ذریعہ

ہے۔ ہمارے احساسات طبعاً امتناعی اور انسداد زدہ ہیں۔جب ہم کسی فن پارے پر دھیان دیتے ہیں ہمیں فوراً واگذاشت اور آزادی کا احساس ہوتا ہے۔ نہ صرف احساس بلکہ ایک قسم کا ارتفاع، ترحم اور ایک طرح کی تصعید بھی محسوس ہوتی ہے۔ فن اور ترحم میں ایک نمایاں فرق ہے۔ ترحم ایک قسم کی آزادی ہے لیکن ایک طرح سے جذبات کا اتلاف اور تخفیف بھی۔ فن آزادی بھی ہے تناؤ بھی۔ فن احساس کی اجتماعی تنظیم بھی ہے۔ یہ ایک جذبہ ہے جو احسن ہیت تخلیق کرتا ہے۔

ہر برٹ ریڈ نے کہا ہے کہ فن انتشار سے فرار ہے۔ فن ایک حرکت ہے جو اعداد میں مقرر ہو گئی ہے۔ یہ انبوہ ہے جو متعینہ حد یا مقدار میں محدود ہے۔ یہ اس مادے کا تذبذب ہے جس نے زندگی کا آہنگ حاصل کیا ہو۔ فن انسان کی اپنی انسانیت کو ایک خراج کا درجہ رکھتا ہے۔ (۲۷)

ریڈ کے مطابق فن پارہ خیال (thought) میں نہیں بلکہ احساس میں موجود ہے۔ یہ سچائی کا براہ راست اظہار نہیں بلکہ اشارہ ہے۔یہی وجہ ہے کہ فن کے دانستہ تجزیے ہمیں اس لطف کی طرف نہیں لے جائیں گے جو فن پارہ سے حاصل کیا جا سکتا ہے۔ ایک ایسا کیف کلی طور پر فن پارے سے بلاواسطہ ترسیل ہے۔ ریڈ کا کہنا ہے کہ شوپنہار پہلا مفکر تھا جس نے کہا تھا کہ سب فنون موسیقی کی کیفیت کو تحریک بخشتے ہیں۔ یہ بیان اچھی خاصی غلط فہمی کی وجہ بن گیا۔ تاہم اس میں ایک اہم سچائی مضمر ہے۔ شوپنہار موسیقی کے تجریدی اوصاف

کے بارے میں سوچ رہا تھا۔ صرف موسیقی کو یہ شرف حاصل ہے کہ وہ کسی اور ذریعے کے بغیر (جن کا ہم معمول کے مطابق اپنے مقاصد کی ترسیل میں استعمال کرتے ہیں) اپنے سامعین کو بلاواسطہ طریقے سے اپیل کرتی ہے۔ فن تعمیر اپنے آپ کو کسی عمارت میں ظاہر کرتا ہے جس کا کوئی افادی مقصد بھی ہوتا ہے۔ شاعر ان الفاظ کو بروئے کار لاتا ہے جن کا ہم روز مرہ میں استعمال کرتے ہیں۔ مصور اپنے آپ کو بصری الفاظ کی بازیافت میں ظاہر کرتا ہے۔ صرف موسیقار ہی مکمل طور پر اپنے شعور سے فن پارہ تخلیق کرنے میں آزاد اور خود مختار ہوتا ہے۔ یہاں موسیقار کا مقصد محض کیف بخشنا ہوتا ہے۔ ویسے سب فن کاروں کا منصب کیف بخشنا ہوتا ہے۔ فن کی وضاحت بھی یوں کی گئی ہے کہ یہ اکثر اور عموماً پر کیف ہیئتیں تخلیق کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ یہ ہیئتیں ہمارے احساس حسن کو تسکین فراہم کرتی ہیں۔ (۲۸)

حسن اور احساس حسن کے حوالے سے کانٹ کے کچھ تصورات کا ذکر کر کے اس مضمون کو ختم کرنے کی کوشش کروں گا۔ کانٹ کے مطابق جمالیاتی فیصلہ۔ جمالیاتی تنقید یا جمالیاتی بصیرت میں ہمارا مطلب مظہر کی خوبصورتی (Beauty) یا اس کے ارفع ہونے کا ہوتا ہے۔ خوبصورت (Beautiful) اور خوشگوار (Pleasant) میں ایک نمایاں امتیاز ہے۔ عمدہ (Better) کو اس حقیقت سے ممیز کیا جا سکتا ہے کہ یہ ایک شے کے حقیقی وجود یا اس میں صرف کئے گئے ادارک یا خیال پر تو منحصر نہیں۔

کانٹ نے جمالیاتی بصیرت کے مکمل طور پر متصل یا فوری ہونے پر بہت زور دیا ہے۔ اس نے (Free beauty) کی اہمیت کو مانا ہے۔ اس کے خیال میں ایک پھول، بیل بوٹہ اور موسیقار Fantasia کی مثالیں ہیں۔ (۲۹)

حواشی

۱) موسیقی کو صنعت کا درجہ افلاطون نے دیا تھا۔
۲) محمد نواب علی خان (دیباچہ معارف النغمات)۔
۳) مراد ایشائی سماج جس میں مغربی علوم بعد میں داخل ہو گئے۔
۴) افلاطون۔ ریاست (ترجمہ ذاکر حسین) مقدمہ
۵) ریاست میں پیش کردہ نظام تعلیم میں ورزش اور موسیقی نصاب میں درج تھے۔
۶) افلاطون ۔ (مقدمہ) ریاست۔
۷) Carolingian : Of or pertaining to the Frankish Dynasty that reigned AD 751 - 987 and in Germany untill AD 911 (Random House)
۸) بزنطینی عہد جس میں قاموسی اور فاضلانہ تبحر علمی پایا جاتا ہے۔ یہ قدیم یونانی ادب اور علم کا بہترین مظہر ہے۔
۹) جمالیات کے فلسفہ کو انگریزی میں Aestheticsm کہتے ہیں جس کے معنی جمالیاتیت، جمال پرستی ہے۔ اس نظریہ کی اساس اصول

جمال پر ہے۔یہی اصول جمال، خیر یا حق کے اصولوں کے ماخذ ہیں۔
اس نظریہ میں فنی اور جمالیاتی خود اختیاری کی حمایت کی جاتی ہے۔
جمالیاتی تجربوں پر حد سے زیادہ زور دیا جاتا ہے اور اس کی پرستش کی
جاتی ہے۔ اس میں تلاش حسن خصوصاً فنون لطیفہ میں کی جاتی ہے اور
دوسری انسانی سرگرمیوں اور دل چسپیوں سے کنارہ کشی کی جاتی ہے۔

اس لفظ کا اطلاق اس انگریزی ادبی تحریک پر ہوتا ہے جو ۱۹
ویں صدی کے دوسرے نصف میں ہوئی تھی۔ اس تحریک کی جڑیں
اس حسن پرستی میں ہیں جو Keats اور (Pre-Raphaelites) فن کاروں
نے سکھائی تھیں۔ جمالیات کے پیغمبر Oscar wild نے اپنے استاد
Walter peter سے یہ نکتہ سیکھ کر تلقین کی کہ جمالیاتی تقاضے اخلاق
سے بالکل آزاد نہیں۔ فن برائے فن پر جمال پرستوں کا ایمان ہے۔
جمالیات کے فن کو سائنس یا فلسفہ بھی کہتے ہیں۔ خصوصاً
سائنس جس کا موضوع فنون لطیفہ، فنی مظاہرات اور جمالیاتی تجربوں کی
تشریح ہے اور اسی سائنس میں نفسیات، سماجیات، علم الانسان فنون
کی تاریخ سبھی چیزیں کھینچ آتی ہیں۔ فلسفہ حسن جمالیات کی ماہیت کی
کھوج لگاتا ہے۔ اور یہ بتاتا ہے کہ فن اور جمال اور خیر اور حق میں
کیا کیا تعلق ہے۔ نفسیات سے تخلیقی عمل، قاری، سامع یا دیکھنے
والے کے رد عمل پر روشنی پڑتی ہے مختصر طور پر یہ کہہ سکتے ہیں کہ
جمالیات جمال کا علم اور اس کا مطالعہ ہے۔ (فرہنگ ادبی اصطلاحات)

۱۰) Rajan Gosh - Aesthetics & Art theory
Ajanta Publications Delhi, 1979.

۱۱) یہ نظریہ کہ کسی شے کا معیار حقیقت صرف یہ ہے کہ اس کا انسانی اغراض و مقاصد سے کیا تعلق ہے۔

۱۲) The varity of pragmatism developed by John Dewey maintaining that the truth of an idea is determined by its success in the active solution of a problem, and that the value of ideas is determined by their function in human experience or process. (Random House)

۱۳) Naturalism : A techneque reflecting a determinstic view of human nature and attempting anovideastic, detailed Quesi scientific observation of events. (R-H)

۱۴) Formalism : روس کے ایک گروپ کا خیال تھا کہ فن اسلوب ہے۔ اسلوب تکنیک ہے، ہیئت ہے، دستکاری ہے۔ تکنیک صرف فن کا طریقہ ہی نہیں بلکہ اس کا مقصد ہے۔ اس لئے فن پارہ تکنیکی عمل کے برابر ہے جو اس کام میں لایا گیا ہے۔ اس گروپ کا سرغنہ Victor Shklovsky ہے۔

۱۵) پروفیسر ثریہ حسین۔ جمالیات شرق و غرب۔ ایجوکیشن بک ہاوس علیگڑھ ۱۹۸۳ء۔ ص ۱۴۳-۱۴۲

۱۶) ایضاً ص۱۴۵

۱۷) تفصیلات کے لئے ملاحظ فرمائیں۔

Poetry, Panting and ideas by Alam Robinson -

The Macmillian Press Ltd. U.S.A. - 1985

۱۸) ثریہ حسین ص ۱۴۷

۱۹) Allain Robinson - Aesthetics : Lectures on fine arts - IInd Volume - Oxford

۲۰) Virgil C. Aldrich - Philosophy of Art - Elzebeth & Mouroe Briasley, New York, 1957

۲۱) ثریہ حسین ص ۱۸۷۔

۲۲) Gestalt Philosophy : ہربرٹ نے لکھا ہے۔ کولرج کا کہنا ہے کہ نثر اور شاعری دونوں میں ایک خصوصی ساخت، ترکیب اور تشکیل ہوتی ہے جسے اب گیسالٹ کہنا چاہئے اور جسے پہلے شیلے نے گشلٹ کہا تھا۔یعنی شکل، صورت، ادبی تخلیق کا طرز (فرہنگ ادبی اصطلاحات)

۲۳) ثریہ حسین

۲۴) ایضاً

۲۵) وزیر آغا ـــ تخلیقی عمل ـــ علی گڑھ بک ڈپو۔علی گڑھ ۱۹۷۵

۲۶) ایضاً

۲۷) Herbert Reed - The Meaning of Art - Feber & Feber London, 1969, P 43

۲۸) ایضاً

۲۹) Harald Hoffding - A History of Modern Philosophy, P 10 to 107

(۷)

موسیقی، شاعری اور لسانیات

o

شاعری کا آہنگ دراصل وہ موسیقی ہے جو خاموش ہی پڑھنے میں نمایاں ہو، جسے ساز یا ترنم کی ضرورت نہ ہو بلکہ جسے آپ چپ چاپ پڑھیں تو الفاظ ازخود سنائی دیں۔ کبھی بلند، کبھی پست اور کبھی تیز، کبھی مدہم ان کی ہزاروں شکلیں آپ کے داخلی سامع پر اثر اندازں ہوں گی، یہ آہنگ معنی کا مرہون منت یا اس کے تابع ہوتا ہے، لیکن اس کے بغیر معنی کا وجود بھی خطرے میں پڑتا ہے شعر کی ان جہتوں کا مطالعہ ہی دراصل شعر فہمی کا صحیح راستہ ہے۔

o

بقول جارج اسٹائز ارسطو کا نظریہ اس افلاطونی حقیقت کو پس پشت ڈال دیتا ہے کہ زبان موسیقیاتی امکانات سے ہم آہنگ ہو جاتی ہے تو وہ ہم میں یہ صلاحیت پیدا کر دیتی ہے کہ ہم شاعرانہ صداقت اور تصدیق پذیر صداقت میں فرق کر سکیں۔ شعر میں اثر پیدا ہی اس کاری گری سے ہوتا ہے جو زبان اور موسیقی کے امتزاج کی سعی کرتی ہے۔

(شمس الرحمان فاروقی)

شاعری کا تخلیقی عمل ایک طلسماتی عمل ہے جسے الفاظ میں بیان کرنا دشوار ہے لیکن جسے ذوقی اور وجدانی سطح پر محسوس کیا یا کروایا جا سکتا ہے۔ شاعری کے اسرار میں سے ایک شاعری کی موسیقیت اور نغمگی بھی ہے جو شاعری کی روح ہے۔ لیکن شاعری کی موسیقیت کیوں کر پیدا ہوتی ہے اور شاعری اور موسیقی کا کیا رشتہ ہے۔ اس پر غور کرنے سے معلوم ہوتا ہے کہ عام تجربات سے قطع نظر ایک مخصوص اور منفرد تخلیقی تجربہ جوشاعر کے جذبہ احساس اور فکر و دانش کی آمیزش اور آویزش کا نتیجہ ہوتا ہے شاعری کا سبب بن جاتا ہے یہ تخلیقی تجربہ لازمی طور پر موسیقیانہ اور نغماتی عناصر سے مزین ہوتا ہے۔ شاعر جب اس نغمہ بار تجربے کو شاعرانہ روایات اور اصولوں کے مطابق ترتیب دے کر الفاظ کے سانچے میں ڈھالتا ہے۔ تو اسے شاعری کہتے ہیں۔

شاعری اور موسیقی کے حوالے سے جہاں ان خیالی پیکروں کا ذکر کیا گیا ہے جو انسانی وجود کی گہرائیوں سے ابھر کر گیت تربیت دیتے ہیں (اور یہ خیالی پیکر تاہم الفاظ میں بیان نہیں ہوتے) وہاں ایک ایسی شے کی طرف بھی اشارہ کیا گیا ہے جو شاعروں میں مشترکہ تجربہ کے نام سے مشہور ہے۔ اس طرح | ایک قابل ذکر حقیقت یہ ہے کہ شاعرانہ علم یا وجدان کا سب سے پہلا اثر یا اشارہ (جتنی دیر وہ روح میں موجود رہے \ یا کوئی عمل کرنے سے پہلے) ایک قسم کا

سریلا ارتعاش ہوتا ہے جو اپنی جانے وقوع کے سرچشموں کی گہرائیوں میں جنم لیتا ہے۔ یہاں پر نہایت ضروری ہے کہ الفاظ کی موسیقیت اور سریلے ارتعاش (جو خود شاعرانہ وجدان سے منسلک ہے اور جس میں الفاظ کوئی کردار ادا نہیں کرتے) کے مابین فرق بیان کیا جائے۔ سریلا ارتعاش اپنی خصوصیت کی بنا پر فطری طور پر الفاظ کی خارجی ہیت سے فوقیت حاصل کرتا ہے۔

شاعرانہ تجربہ کی پہلی علامت ایک ایسے گیت کے موسیقانہ ارتعاش کو کہا گیا ہے۔ جس میں الفاظ کا عمل دخل نہ ہو جو بے صدا ہو، جو بالکل غیر مسموع ہو، اور جس کو صرف دل سے سنا جاسکتا ہے۔ اس گیت کا سریلا ارتعاش بیرون روح محسوس کیا جاسکتا ہے یہ ایک غیر واضح حقیقت ہے جس کی صراحت میں یہ کہا جاتا ہے کہ ایک طرف ہمارے پاس علم کی حقیقی نمود یعنی شاعرانہ تجربہ اور شاعرانہ وجدان ہے جو ارباب دانش کی ماقبل شعور اور غیر خیالی زندگی میں روحانیت سے معمور جذبے سے پیدا ہوتا ہے تو دوسری طرف ایک قسم کی سیال اورمتحرک دنیا ہے جو روشن ذہن کے منتشر نور سے حرکت میں ہے۔ یہ اگرچہ بادی النظر میں خفتہ ہے مگر حقیقت میں تنی ہوئی اور چوکس ہے۔ اس کا اشتمال تخیل اور جذبے پر ہے یہ کسی حقیقی شعور یا خیال سے، بے بہرہ ہے لیکن خیالی پیکروں اور جذباتی تحرک سے پُر اور اس میں شاعرانہ تجربہ اور یاد ماضی کے خزینے فی الواقع موجود ہیں۔ اسی سیال اور متحرک ماحول میں شاعرانہ تجربہ اور شاعرانہ وجدان زندہ رہتے ہیں۔ (حقیقی معنوں میں نہیں بلکہ ترغیب متعین کی ہیت میں)۔

اسی مرتعش ماحول میں شاعرانہ وجدان(۱) کی توسیع ہوتی ہے۔ توسیع کا یہ عمل تدریجی ہوتا ہے۔ یہ ابتدائی اور بنیادی اظہار کی ایک قسم ہے (اگرچہ الفاظ کے وسیلے سے یہ اظہار نہیں ہوتا)۔ یہ ایک خالص نفسی یا باالفاظ دیگر پیدائشی اظہار ہے۔ شاعرانہ وجدان کی ایک ناقابل تقسیم اکائی میں نمود پذیر ہوتا ہے شاعرانہ وجدان کی اس ناقابل تقسیم اکائی اور اس کے اظہار یا توسیع کے تواتر کی جزوی اکائیوں کے رشتے میں ایک خاص قسم کی موسیقی کا دخل ہے۔

یہاں ایک نیا تصور ابھرتا ہے۔ جو اگرچہ اہم ہے مگر اسے کسی نام سے موسوم کرنا مشکل ہے۔ Jaques Martian کے الفاظ میں اسے Dynamic Charge یا Intuitive Pulsion کہہ سکتے ہیں(۲)۔ اسے جذبات اور تخلیات دونوں کا Dynamic Charge یا وجدانی سریلا اہتزاز(۳) بھی کہا جا سکتا ہے۔ جن جزوی اکائیوں کا ابھی ذکر ہوا ان میں سے ہر ایک حقیقی پیکروں اور جذبات کی پیچیدہ اور ژولیدہ صورتیں ہیں جو حقیقی پیکر اور جذبات روح کی تخلیقیت کی متحرک اور سیال دنیا میں مرتعش ہوتے ہیں اور جو لازمی طور پر تابع مقصد اور عارضی ہوتے ہیں۔ اس کو وجدانی سریلے اہتزاز کی پیچیدگی کہہ سکتے ہیں جو اہل دانش کے نورتاباں کے زیراثر شاعرانہ تجربہ سے پیدا ہوتی ہے۔ یہ بات قابل ذکر ہے کہ کوئی بھی سریلا اہتزاز بھی شاعرانہ وجدان کا مکمل اظہار نہیں ہے بلکہ ہر سریلا اہتزاز لازمی طور پر شاعرانہ وجدان کی ایک نا قابل تقسیم اکائی پر منحصر ہے۔ ان سریلے اہتزازوں کے بیچ حرکت اور تسلسل ہوتا ہے جبکہ ان جزوی اکائیوں کے بیچ

میں (جو شاعرانہ وجدان کی ناقابل تقسیم اکائیوں میں نمو پذیر ہوتی ہیں اور جن کے ذریعے سے شاعرانہ وجدان گزرتا ہے) ایک معنی کو حرکت سے آزاد کرنے کے عمل کے سوا کچھ نہیں ہے۔ یعنی ایک قسم کی میلوڈی۔ اس لفظ (میلوڈی) کو محض قیاسی معنی میں لیا گیا ہے، اس کا کسی بھی طرح سے آواز کے ساتھ واسطہ نہیں بلکہ اس کا معاملہ پیکروں اور جذبات کے غیر مسموع حسی تخلیات سے ہے، جو ابتدائی وسعت کے لمحے میں شاعرانہ وجدان سے ملے ہوتے ہیں۔ سریلے اہتزاز میں استعمال ہونے والے پیکر تقریباً لاشعوری اور ناقابل ادراک ہوتے ہیں۔ اور جو جذبہ اس میں داخل ہوتا ہے وہ جذبہ محض ہوتا ہے۔ یعنی ایک ارادی اور روحانیت سے بھرپور جذبہ۔ جس کے اندر سے شاعرانہ وجدان ابھرتا ہے اور جذباتی بالائی لہروں کو بیدار کرنا شروع کرتا ہے۔ اسی طرح موسیقیانہ ارتعاش شاعرانہ وجدان اور شاعرانہ تجربہ سے فوراً پیدا ہوتا ہے۔

وجدانی سریلے اہتزاز کے ناگزیر ماحول میں شاعرانہ وجدان کی توسیع کا عمل پروان چڑھتا ہے اور اس کے ساتھ ساتھ وجدانی سریلے اہتزازات بھی وسیع ہو کر زیادہ سے زیادہ امتیازی بن جاتے ہیں۔ اس طرح سے واضع اور مشرح پیکر بیدار ہوتے ہیں۔ اور بنیادی جذبے میں زیادہ امتیازی جذبات پھر سے گونج اٹھتے ہیں۔ تب شاعر کی روح میں ایک توسیع شدہ موسیقیانہ ارتعاش پیدا ہوتا ہے۔ اسے ایک ایسی موسیقی سے موسوم کیا جا سکتا ہے جو بہت زیادہ حد تک تقریباً ناقابل ادراک ہونے کے باوجود وافر مقدار میں دل نشیں اور معقول ہوتی ہے، جس

میں وجدانی اہتزازات کے بیچ آوازوں کے متناسب بہ لے اور ہارمونک رشتے ان کی بے صدا میلوڈی کے ساتھ شعور میں مدغم ہوتے ہیں۔ یہ وسعت پذیر موسیقیانہ ارتعاش زیر عمل مشق کا فی البدیہ آغاز ہے۔ اس اظہار کا عمل (اپنے عارضی اور تابع مقصد کے ساتھ) پہلے دور سے شروع ہوتا ہے۔ تاہم یہ موسیقی پھر بھی غیر مسموع موسیقی ہوتی ہے۔ یہ لفظوں کی موسیقی نہیں بلکہ درون روح وجدانی سریلے اہتزازات کی موسیقی ہے۔ اسی لئے کولرج نے کہا ہے کہ جس آدمی کی روح موسیقی سے عاری ہے وہ کبھی معقول شاعر نہیں ہو سکتا۔ لیکن محض اتنا کہنے سے بات نہیں بنتی کہ روح کی موسیقی وہ گیت ہے جو محض احساس کا درجہ رکھتی ہے۔ دیکھنا چاہے کہ کیوں یہ موسیقی آواز کا نہیں احساس کا درجہ رکھتی ہے۔

حقیقت یہ ہے کہ اگر ہم شاعر کی روح میں اس غیر مسموع موسیقی کی موجودگی سے باخبر یا متعارف ہیں تو محض اس وجہ سے کہ جب ہم شعر یا شاعری سنتے ہیں تو اسی سے مشابہت رکھنے والی موسیقی ہماری روح میں بیدار ہوتی ہے۔ پھر ہمیں دریافت کے وسائل سے زیادہ اس معاملے میں منطقی تعبیر کو بروئے کار لانا چاہیے۔ اس لئے تقاضا یہ ہے کہ شاعری یا قاری سے پہلے شاعر کے بارے میں بات کرنی چاہیے۔ یہاں ایک خاص مشکل یہ ہے کہ اس سلسلے میں ایک ایسی حقیقت کی تلاش ہے جسے لفظوں سے ماوراء ڈھونڈنا ہے۔ یعنی جیسے کہ لفظوں کی پیدائش میں شاعر کے تخیل کے جذباتی لمحات کی موجودگی میں ہم بھی موجود تھے۔ مشاہدہ نفس کی باز تعمیر پر ایسی کوشش کے بغیر اس

حلقے میں فلسفیانہ تجزیہ نا ممکن ہے

پس ہمارے پاس شاعرانہ تجربہ کے اظہار میں محض تخیلات اور جذباتی دور ہے جو عارضی اور تابع مقصد اور لفظی اظہار کی طرف مائل ہے۔ یہ حقیقت کی رو سے کبھی نہ کبھی اپنے دوسرے اور آخری دور میں کاغذ پر پھیل جاتا ہے۔ تا ہم شاعرانہ تجربے کے یہ دونوں ادوار فطرت کے لحاظ سے امتیازی، متفرق اور مختلف ہیں۔ جہاں تک عارضی اظہار کا تعلق ہے وہ ان فطری رمزیات کے ذریعے سے (جو جذباتی اور تخیلاتی ارتعاشات کہلائے جاتے ہیں) وہ ذریعہ اظہار ہے جو اپنی فطرت کے لحاظ سے فوقیت حاصل کرتا ہے۔ (۴) نتیجے کے طور پر کہا جا سکتا ہے کہ موسیقی کی دو لازمی، متفرق اور ممتاز نوعتیں ہیں (جن کے وصف کے لحاظ سے لفظ موسیقی کے محض قیاسی معنی ہیں) ایک درون روح وجدانی سریلے اہتزازات کی موسیقی، دوم لفظوں کی موسیقی اور ان پیکروں کی موسیقی جن کے متحمل الفاظ ہوتے ہیں۔ جو روح کے بیرون سے گزر کر ظاہری دنیا میں چلی آتی ہے۔ اسی طرح جیسے شاعرانہ تجربہ کے دو لازمی اور ممتاز ادوار ہوتے ہیں۔ یعنی وجدانی سریلے اہتزازات کے ذریعے سے عارضی اظہار اور لفظوں کے ذریعے سے مکمل اظہار۔ شاعرانہ وجدان ایک قسم کی قدرتی دین ہے جو وجدانی سریلے اہتزازات کے ذریعے سے عارضی اظہار فراہم کرتا ہے، نیز یہ لفظوں کے ذریعے سے مکمل اظہار فراہم کرتا ہے، لیکن شاعرانہ تجربے کے پہلے ہی دور کے ساتھ کارگر مشق شروع ہوتی ہے اور جیسے ہی یہ مشق شروع ہوتی ہے تو فن کی خصوصیت اور وصف ملوث ہونا شروع ہوتی ہے۔

شاعرانہ تجربے کے پہلے ہی دور میں وجدانی سریلے اہتزازات کے ذریعے سے دانش مستعد ہو جاتی ہے۔ صرف شاعرانہ وجدان کو سنتا اور اس کو سنتا جو اس سے فراہم ہوتا ہے۔ جذباتی اور تخیلاتی ارتعاشات کی موسیقی ہے۔

الفاظ کے ذریعے سے دانش شاعرانہ اظہار کے دوسرے مرحلے پر پہلے سے بہت زیادہ مستعد ہوتی ہے اور شاعرانہ وجدان اور وجدانی اہتزازات (دونوں) کی موسیقی کو سن لیتی ہے۔ اور (دانش) ان لفظوں کے درمیان جو لاشعور سے فی البدیہ ابھرتے ہیں ایک طرف لہریں مارتی ہے۔ اس موقعہ پر ہمیں سمجھنا چاہئیے کہ وجدانی سریلے اہتزازات، وجدان کی جزوی اور ثانوی چنگاریاں ہوتی ہیں۔ جو مرکزی شاعرانہ وجدان پر انحصار کرتی ہیں۔ اور یہ شاعرانہ ذہن میں دوران تخلیق اپنی مختلف وارداتوں کے ساتھ بیدار ہوتی ہیں یہ باریک جذبات کی متحمل بھی ہوسکتی ہیں۔ جن کی طرف شاعر لفظوں کی حاجت کے لئے رجوع کرتا ہے۔ یہاں بھی تخلیقی ذہن کا اولین کام یہ ہوتا ہے کہ فی البدیہ پیش کئے گئے الفاظ میں انتخاب کا عمل جاری رکھے۔

لیکن دوسرے مرحلے میں جیسے ماحصل کا عمل بڑھتا ہے، تخلیق دانش ایک کارگر وجہ بن جاتی ہے جو نام نہاد فن کارانہ عمل کی تکمیل کرتی ہے اور تخلیقی لفظوں کی تنظیم کی نظر گزر رکھنے کے ثانوی اصولوں کو بروئے کار لا کر ہر شے کو پرکھتی ہے اور تول لیتی ہے۔ یہاں صبر، درستی اور ہنرمندی کے سبب خصائص استعمال ہوتے ہیں اور دانش بار بار کام کرتی ہے۔ دانش سب کچھ نئے سرے سے

شروع کر کے اپنا ساراعلم استعمال میں لاتی ہے اور سب سے متحرک زیر کی کا مظاہر کرتی ہے۔

شاعری اصل میں لفظوں سے بنی ہوئی شے ہوتی ہے یہ لفظوں کے نہایت بدزیب اور ناقابل اعتماد مواد سے بنی ہوئی شے ہے۔ لفظ وہ آوازیں ہیں جو رنگ اور تنوع میں مفلس ہیں، یہ وہ رمز ہیں جو سماجی استعمال سے پاک ہیں۔ یہ عارضی انسلاکات کے ہجوم سے تکرار محض کرتے ہیں اور اپنے معنی کے تغیرات میں ذیلی پیدائشی طور پر مقرر ہوتے ہیں۔ شاعر کا داخلی ابہام زیادہ ناقابل ادارک ہوتا ہے۔ ابہام جو فی ذاتہ ناقابل بیان ہوتا ہے جسے لفظ، استعارات اور اشارات سے ظاہر کیا جاتا ہے۔ یہ نہایت شدید بے قاعدہ اورنفس ماری کا عمل ہے جسے فن کی خصوصیت پر عائد کیا جاتا ہے۔ شاعر کا کام اسی ناممکن کو ممکن بنانا ہوتا ہے۔

بہر حال لفظ اگر معنی کی تغیرات کے محض اشارات اور علامتوں کا درجہ رکھتے ہیں تاہم شاعری کی اساس جہاں تخیل، جذبات ابہام وغیرہ پر مبنی ہے وہاں لفظ بھی بیان اور اظہار کا ایک وسیلہ مقرر ہوتے ہیں۔ اس لئے موسیقی اور شاعری کے مبہم اور غیر واضع رشتے کو متعین کرنے کے لئے زبان کا سہارا لینا پڑتا ہے۔ آئیے موسیقی اور لسانیات کے رشتے پر بحث کریں۔

اس بات کو یونانیوں نے قدیم زمانے سے ہی تسلیم کیا ہے کہ لسانی ساخت اور موسیقی کے مابین قریبی تعلق ہے۔ چونکہ موسیقی اور زبان "معنی" کو اظہار کرنے کے وسیلے ہیں اور ان دونوں کا تعلق

سامعین سے ہے اس لئے قدیم ترین یونانیوں نے یہ تصور قائم کیا کہ موسیقی انسان کے جذباتی اور اخلاقی نقطۂ نظر پر گہرے اثرات مرتب کرتی ہے۔

اس کے باوجود موسیقی اور زبان میں ایک بڑا فرق ہے۔ یہ فرق اس بات کی وضاحت سے مترشح ہوتا ہے کہ ان دونوں کا بیرونی دنیا کے ساتھ کس نوعیت کا ربط و تعلق ہے۔ لسانی ساخت میں تمام معنوئیات (Conotations) اور اکثر نحوی جزئیات کے لغوی معنی ہوتے ہیں جس سے پتہ چلتا ہے کہ خارجی دنیا کی مخصوص اشیاء یا صفات سے ان کا کس طرح کا حوالہ ہے جس کی وضاحت اگرچہ کلی طور یا اکثر اوقات مطلق اختصار کے ساتھ نہیں ہو سکتی تاہم کسی حد تک عام ضروریات کے تقاضوں کے مطابق ہو سکتی ہے۔ یہ ہم سب کا تجربہ ہے کہ لفظ "میز" "کرسی" "قلم" وغیرہ مصنفین کے لئے بھی وہی معنی رکھتے ہیں جو ایک عام قاری کے لئے ہوتے ہیں۔ اسی زمرے میں صفات مثلاً ایمانداری، بہادری، نفاست وغیرہ اور اوقات بھی آتے ہیں۔ ان اشارہ جات کے علاوہ لسانی ساختوں کے زمری معنی بھی ہوتے ہیں یا جذباتی بالائی لہریں بھی ہوتی ہیں جن کا انسلاک اشاروں سے ہوتا ہے۔ لیکن یہ ایک فرد سے دوسرے فرد تک، ایک جماعت سے دوسری جماعت تک، ایک زمانے سے دوسرے زمانے تک (علیٰ ہذاالقیاس) مختلف ہوتے ہیں۔ اور یہ ہمیشہ جیسا کہ لفظ ہی ظاہر کرتا ہے مبہم اور ناقابل توضیح ہوتے ہیں۔ موسیقی میں البتہ اشارے نہیں ہوتے۔ میلوڈی یا ہارمونی کے تواتر یا آلاتی دھن وغیرہ سب رمزی

ہوتے ہیں۔

موسیقی اور زبان میں شدت اور طوالت میں ممکنہ اختلاف کے ساتھ متواتر اور مختلف زیر بموں کا استعمال مشترکہ ہوتا ہے۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ لسانی ساخت کے عروضی پہلو وہی ہونگے جو موسیقیانہ ساخت کے ساتھ قریبی مطابقت رکھتے ہوں۔ کوئی مخصوص زبان ایک محدود حد تک زیروبم کی صرف چار یا پانچ مربوط سطحوں یا سمتوں کے ساتھ عروضی پہلوؤں کے امکانات پیدا کرتی ہے۔ لیکن بل (Stress) کی چار پانچ سے زیادہ سطحوں کی گنجائش نہیں ہوتی اور بالعموم طویل اور مختصر مصوتوں کی حد تک زبان میں ایک دو رخی تصادم ہوتا ہے۔ تاہم زبان کے اصل بولنے والے خود بخود زبان کے عروضی پہلوؤں کے امتیازات کو سمجھ کر ان کو موثر طور پر استعمال کرتے ہیں۔ اصل میں یہی وہ اختلافات ہیں جو بچے سیکھ پاتے ہیں۔ اسی لئے یہ ایک عام بولنے والے کے شعور میں گہرائی کے ساتھ پیوستہ ہوتے ہیں۔ اور ان کا تجزیہ کرنا بھی ناممکن ہوتا ہے۔ اگر اپنے ہم فرقہ لوگوں کے علی الرغم کوئی شخص اپنی زبان کی عروضی خصوصیات کا ادراک کرنے سے قاصر رہتا ہے تو یہ کوتاہی اس کی کم ذہنیت اور گہرے نفسیاتی انتشار پر دلالت کرتی ہے۔ یہ ایک کلیہ ہے کہ کوئی شخص آواز کی کیفیات سے بے بہرہ نہیں ہو سکتا اور اگر یہ معلوم کرنا ہو کہ آیا کوئی شخص آواز کی کیفیات سے بے گانہ ہے تو مختلف جملوں کے فرق سے اس کا امتحان لینا چاہیئے۔

دوسری طرف موسیقی میں عام بول چال کے مقابلے میں

زیروبم: شدت (دونوں بل (Stress) اور آواز کی اونچائی (Loudness) کے ساتھ مطابقت میں) اور طوالت میں ممکنہ انتزاق زیادہ حد تک استعمال کیا جاتا ہے۔ مغربی یورپی موسیقی میں زیروبم کی موصول سطحوں کو سپتک میں بارہ وقفوں کے دو چار مربع حصوں میں منظم کیا گیا ہے۔ (اگر موسیقی کی دیگر تنظیم بھی ممکن ہے اور جیسا کہ دوسرے نظام ہائے موسیقی میں موجود ہے۔) اسی طرح سروں کی طوالت کو جو کہ بہت حد تک مختلف بھی ہو سکتی ہے: تقسیم اور ذیلی تقسیم میں تقسیم در تقسیم کر کے ترتیب دیا گیا ہے۔ بالخصوص اجتماعی گانوں میں یا آلات میں: جن کے اندر بیک وقت ایک سے زیادہ سر بجائے جا سکتے ہیں۔ ایک عام اہل زبان اس کی پچیدگی کو سمجھ نہیں پاتا۔ اور ایک فرد ان اختلافات کو کس حد تک سمجھ پاتا ہے یا ان کو محسوس کر سکتا ہے: یہ بہت حد تک مختلف ہے۔ یعنی ایک فرد کے بولنے اور اجتماعی گلوکاری میں آواز کی شدت اور نوعیت میں اختلاف پایا جاتا ہے۔ عام اصطلاحات میں سر کی کیفیت سے بے بہرہ ہونے کا مطلب جسمانی ناتوانی نہیں بلکہ اسے موسیقی کے نہایت پچیدہ مظہرات کا احساس نہ ہونے سے تعبیر کیا جاتا ہے۔

لسانی اور موسیقیانہ ساختوں میں اس حد تک مطابقت دیکھ کر توقع کی جا سکتی ہے کہ ان دونوں کے مابین کچھ رشتہ موجود گا۔ ۱۷ ویں صدی کے آغاز سے ہی اس رشتے کے بارے میں نظریات وجود میں آگئے اور کچھ نظریہ سازوں نے ان میں معقول وضاحت کے ساتھ اضافے بھی کئے ہیں سب سے زیادہ مستحکم نظریہ موسیقی اور لسانیات

PHILIPPE RAMEAU کمپوزر فرانس کے بارے میں کے رشتے کے
نے پیش کیا۔ RAMEAU کے علاوہ اس وقت کی دیگر موسیقی میں
ہر زیروبم کے رشتے میں مخصوص جذباتی معنی تصور کئے گئے۔ ان نظریہ
سازوں نے موسیقی کے آسانی سے قابل تجزیہ حقائق سے آغاز کر کے
لسانیات کی طرف رجوع کیا جس سے ان نظریات کے استحکام پر
برے اثرات مرتب ہوئے اس کے برعکس اگر وہ لسانیات سے موسیقی
کی طرف رجوع کرتے تو یہ اک صحت مند رجحان ہو سکتا تھا۔ بہرحال
RAMEAU اور اس کی قبیل کے دوسرے نظریہ سازوں کے نظریے
ناقابل بھروسہ جان کر رد قرار دئے گئے جس کی وجہ سے موسیقی اور
لسانیات کے مابین رشتے کے بارے میں نظریات مشوک ہو گئے۔

تاہم یہ امید کرنا ناقابل یقین ہے کہ پھر بھی ایک لسانی فرقہ
کی موسیقیانہ ساخت کی بنیاد لہجے کے زیروبم اور عروضی خصوصیات اور
بیان کی ادائیگی پر ہوتی ہے۔ یہاں ہمیں مقامی اور غیر مقامی موسیقیانہ
اسلوب کے مابین امتیاز کرنے کی صلاحیت ہونی چاہیئے۔ مثال کے طور
پر ریاست ہائے متحدہ امریکا میں (امکی) انگریزی زبان کے طرز نہ تو
Art Songs اور نہ یورپ اور انگلینڈ سے درآمد شدہ قدیم حمدیہ گیتوں
یا حمدیہ نغموں یا راک اینڈ رول Rock & Roll یا ایسی ہی مغربی
موسیقی کے وہ اسلوب جو پچھلی تین صدیوں سے وہی رہے ہیں جو ۱۷
ویں صدی میں اٹلی سے درآمد کئے گئے تھے۔ موسیقی کا یہ اسلوب اٹلی
کی خاص اقتصادی برآمد تھا اس لئے اس کی میلوڈی کی ترتیب اطالوی
زبان اور ایسے مقدس طرز ہائے موسیقی کی ترجمانی کرتے ہیں۔ جو

ماہران موسیقی (گلوکار) اور کورس (Chorce) کے ترتیب کاروں نے مرتب کئے تھے۔

جہاں کہیں بھی مغربی اسلوب پچھلی تین صدیوں میں قبول کیا گیا وہاں چند ترتیب کار BACH, MOZART, SCHUBERT BEETHOVEN اور انسے کم تر درجہ کے WAGNER اور BRAMS کو بین الاقوامی شہرت نصیب ہوئی ۔ تاہم دوسرے ترتیب کار غیر ممالک کے مقابلے میں اپنے ملکوں میں زیادہ مقبول ہوئے۔ مثال کے طور پر EDWARD ELGER انگلینڈ میں ــــ FABRIL FAURE فرانس میں ــــ یا ANTON DVORAK اور اس کے دیگر ساتھی چیکوسلواکیہ میں۔ اور ملکوں کے مقابلے میں اپنے ملکوں میں زیادہ مشہور ہوئے۔ ایسی مثالوں سے ہم فرض کر سکتے ہیں کہ اول الذکر ترتیب کاروں نے بین الاقوامی اسالیب کی خصوصیات پیدا کیں جن میں علاقی خصوصیت کم سے کم تھیں ۔ اسی وجہ سے یہ گمان پیدا ہو گیا کہ ان کی موسیقی میں آفاقی کشش ہے۔ اس کے علی الرغم ثانی الذکر موسیقاروں نے اپنے ہی ہم لسانی لوگوں کی خصوصیات کو ابھارا۔ نتیجے کے طور پر ان کی قبولیت کہیں اور عام نہ ہو سکی یا کبھی کبھار انھیں نا پسند بھی کیا گیا مثلاً انگلینڈ کے ELGER کو امریکی لوگ ناپسند کرتے ہیں۔

ELGER اور FAURE کے اسلوب کا سرسری جائزہ لینے سے اس مفروضے کی سچائی واضح ہو جاتی ہے۔ امریکی لہجے کے مقابلے میں برطانوی انگریزی لہجے کا زیروبم دو طرح کی خصوصیات کا حامل ہے۔ یعنی بالا اور زیریں زیروبم کے درمیان ایک وسیع خلا اور نشیب کی طرح

آتی ہوئی میلوڈی کی شرکت ۔ یہی فرق امریکی انگریزی بولنے والوں کو پریشاں کرتا ہے اور یہ دونوں خصوصیات ELGER کی موسیقی میں بدرجہ اتم موجود ہیں۔

اگر ہمارا مفروضہ صحیح ہے تو مختلف ترتیب کاروں کی موسیقی میں یہ لسانی تفرقات اپنے ناقابل تجربہ اثرات مرتب کرتے ۔ جس سے سامعین اور ترتیب کار دونوں تقریباً بے خبر ہوتے۔ ایسی حالت میں ELGER کے اس (بظاہر) بے معنی بیان کی وضاحت ہوتی ہے جو اس نے اپنی موسیقیانہ تحریک کے سرچشموں کے حوالے سے دیا تھا کہ "موسیقی ہر سمت ہوا میں لہریں مار رہی ہے" اور یہ کہ "بس اسے محض حاصل کرنے کی ضرورت ہے"۔ اگر اس بیان کو عام موسیقیانہ تحریک کے تعلق سے لیا جائے تو یہ ایک جذباتی پیش پا افتادگی ہے لیکن اگر اس بیان کو برطانوی زبان کے حوالے سے سمجھا جائے جو ELGER کے اردگرد بولی جاتی ہے تو یہ ایک بڑا مانوس مشاہدہ بن جاتا ہے۔ دونوں ELGER اور FAURE کی موسیقی ان کی اپنی زبانوں کے بول چال کے سر لہر کے نمونوں کا وضاحت کے ساتھ تجزیہ کرنا سودمند ثابت ہوگا۔ اگر یہ تجزیہ اس مقامی بول چال کے حوالے سے ہوگا جو ان خطوں میں رائج ہے جہاں ان کی پرداخت ہوتی تو زیادہ بہتر ہوگا۔

اس بات پر زور دینا چاہیئے کہ ترتیب کار کے اسلوب پر یہ اثر (اگر فی الواقع ہے) زبان کے بنیادی عروضی نمونوں کی وجہ سے پڑتا ہے۔ یہ بات بھی قابل ذکر ہے کہ ترتیب کار کے اسلوب کا اثر زبان

کے بنیادی عروضی نمونوں پر نہیں پڑتا کیونکہ ادب کو مرتب اور تخلیق کرنے والے (یعنی بولنے والے معاشرے کے افراد) تعداد میں کثیر ہوتے ہیں جبکہ اس کے علی الرغم موسیقی کے ترتیب کاروں کی تعداد قلیل ہوتی ہے اور یہ کہ تعلیمی عادات کی جڑیں اتنی گہری اور وسیع ہوتی ہیں کہ انھیں کسی فرد کی موسیقی کا اسٹائل متاثر نہیں کر پاتا۔ دوسری طرف ہماری روزانہ بول چال میں سر لہر کی بعض عادات اس قدر بنیادی ہیں کہ یہ کسی بھی موسیقی کے اسٹائل کی (اگرچہ وہ وسیع ترین حد تک قابل قبول ہی کیوں نہ ہو) اگر وہ ان کے منافی جاتا ہے رکاوٹ بن جاتی ہیں۔

ایک موسیقیار زبان کے بنیادی عروضی نمونوں اور بول چال کی زبان سے متاثر ہوکر ہی بہترین ترتیب کاری کے فرائض انجام دے سکتا ہے۔ علیٰ ہذالقیاس ایک شاعر کے لئے بھی ضروری ہے کہ وہ موسیقی کے رموز سے (کماحقہ) آگاہی حاصل کر کے آہنگ کے حقیقی جواہر سے شعر میں حسن پیدا کرے۔ الیٹ نے بہت پتے کی بات کہی ہے۔

"جب ہم اس منزل پر پہنچ جاتے ہیں جہاں فطری محاورہ کو مظبوط کیا جا سکتا ہے تو اس کے بعد موسیقیانہ جامعیت کا دور شروع ہوسکتا ہے۔ میرا خیال ہے کہ شاعر موسیقی کے مطالعے سے بہت کچھ حاصل کرسکتا ہے۔ لیکن یہ بات تو میں بھی نہیں جانتا کہ اس سلسلہ میں موسیقی کے کتنے فنی علم کی ضرورت درکار ہوگی کیونکہ وہ فنی علم خود میرے پاس بھی نہیں ہے۔ لیکن اتنا ضرور جانتا ہوں کہ وہ

خصوصیت جس کا تعلق شاعری سے بہت قریبی ہے وہ اوزان، لحن اور ساخت کے ادراک و شعور سے تعلق رکھتی ہے۔ میرا خیال ہے کہ شاعر کے لئے تو ممکن ہے کہ وہ موسیقی سے بہت قریب ہو کر اپنا کام کرے۔ ہو سکتا ہے کہ ایسے میں تصنع کا اثر پیدا ہو جائے لیکن میں اس بات سے واقف ہوں کہ ایک نظم یا نظم کا ایک بند اس سے قبل کہ وہ لفظوں کے ذریعے اظہار پائے پہلے کسی مخصوص لحن کی شکل میں شاعر کے ذہن میں ابھرے اور پھر یہ لے، یہ لحن کسی خیال یا امیج کی پیدائش کا موجب ہے۔ اس بات کے اظہار سے میرا مطلب یہ نہیں کہ یہ کوئی ایسا تجربہ ہے جو صرف میرے ساتھ مخصوص ہے، ایسی شاعری کے امکانات بھی موجود ہیں جو کسی موضوع کو پیش کرتے وقت مختلف سازوں سے مماثلت رکھتی ہو ___ شاعری میں موضوع سخن کو کسی کی ترتیب سے پیش کرنے کے امکانات بھی موجود ہیں"(۵)۔

حواشی

۱) شاعری میں سچائی کی روح کو نثر میں سچائی کی روح سے ممیز کرنے کے لئے جمالیاتی سائنس نے وجدان کا لفظ مستعار لیا ہے۔ شاعرانہ وجدان اور شاعرانہ اظہار ایک ساتھ پیدا ہوتے ہیں۔ اس لفظ سے یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ شاعرانہ وجدان کو منطقی الفاظ میں ادا نہیں کیا جاسکتا۔ یہ ایک لامحدود چیز ہے جس کا ہمسر اس راگ کے سوا

کوئی دوسرا نہیں جس کے ذریعے وہ ادا کی گئی ہے، جسے گایا تو جا سکتا ہے لیکن نثر میں ادا نہیں کیا جا سکتا۔

کروچے۔(شاعری کا جواز) ارسطو سے ایلیٹ تک۔ ایجوکیشنل پبلشنگ ہاوس دہلی ۱۹۷۸ص ۴۴۰

۲) تفصیلات کے لئے ملاحظہ ہو۔

creative intuition in art and poetry by Jaccues maritian, marindian books. New york 1955.

Dynamic:Relating to the volume of sound. (۳

۴) کروچے نے کہا ہے۔"یہ سمجھنا مشکل ہے کہ لوگوں کا کیا مطلب ہوتا ہے جب وہ اپنی اس خواہش کے ماتحت کے شاعری محض موسیقی ہے یا اسے محض موسیقی ہونا چاہئے گویا وہ یہ سمجھتے ہے کہ موسیقی محض آواز کا نام ہے اور اس کی اپنی کوئی روح نہیں ہوتی جس کی بنا پر ہم یہ کہہ سکیں کہ موسیقی کو شاعری ہونا چاہئے۔ یہ کہنا ایک فریب ہے کہ ایک نظم ہمیں آوازوں سے متاثر کرتی ہے اور یہ آوازیں ہمارے کانوں کو وجد میں لے آتی ہے۔ دراصل جس چیز کو وہ وجد میں لاتی ہے وہ قوت تخیل ہے اور قوت تخیل ہمارے جذبات کو وجد میں لے آتی ہے۔"شاعری کا جواز۔ کروچے۔ارسطو سے ایلیٹ تک۔ جمیل جالبی۔

۵) الیٹ (شاعری کی موسیقی)،ایلیٹ کے مضامین ترجمہ جمیل جالبی۔ طبع چہارم

MAUSIQI, SHAIREE AUR LISANYAT

by

Dr. Shafaq Sopori

''ہمارے نوجوانوں میں شفق سوپوری تنہا ہیں جو ان موضوعات پر غور و خوض کرتے رہتے ہیں۔ اُن کی ایک کتاب ''شاعری، موسیقی اور لسانیات'' کچھ دن پہلے شائع ہوئی تھی اور وہ اس قدر مقبول ہوئی کہ ہاتھوں ہاتھ نکل گئی''۔

(شمس الرحمٰن فاروقی)

''موسیقی شاعری اور لسانیات ایک مشکل موضوع پر ہے۔ شعری مجموعوں کی بھیڑ میں یہ منفرد کتاب اس بات کا ثبوت ہے کہ ڈاکٹر شفق سوپوری کے پاس کہنے کو بہت کچھ ہے۔ نئی نسل میں اس موضوع پر کسی اور کی کتاب دیکھنے میں نہیں آئی''۔

(ڈاکٹر سیفی سرونجی)

EDUCATIONAL
PUBLISHING HOUSE
www.ephbooks.com

978-81-8223-993-7